К. М. ГЕРАСИМОВА

ПАМЯТНИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ВОСТОКА

ТИБЕТСКИЙ КАНОН ПРОПОРЦИЙ

УЛАН-УДЭ 1971

U.S.S.R. ACADEMY OF SCIENSE
SIBERIAN BRANCH.
BURIAD DEPARTMENT
BURIAD INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

K. M. GERASIMOVA

RELICS OF AESTHETIC THOUGHT OF EAST. THE TIBETAN CANON OF PROPORTIONS

TREATISES ON ICONOMETRY AND COMPOSITION.
AMDO, XVIII CENTURY.

ULAN-UDE 1971

Академия наук СССР
Сибирское отделение
Бурятский филиал
Бурятский институт общественных наук

К. М. Герасимова

ПАМЯТНИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ВОСТОКА

ТИБЕТСКИЙ КАНОН ПРОПОРЦИЙ

Трактаты по иконометрии и композиции
Амдо, XVIII век

Бурятское книжное издательство
Улан-Удэ 1971

Т а б л. 1. Зеленая Тара. Бронза. Непал. Эрмитаж.

Табл. 2. Голова статуи Будды. Штук, Хадда, II—III вв. Эрмитаж.

ВВЕДЕНИЕ

1. Литературные памятники эстетического мышления тибетского и монгольского народов еще не вошли в сокровищницу мировой культуры. Оригинальные тибетские и монгольские сочинения по теории искусства не публиковались ни в СССР, ни за рубежом и до недавнего времени не изучались, хотя первые сведения о них появились еще в XVIII и XIX веках в сообщениях Чома де Кёрёши, Георга Хута, И. Я. Шмидта, Бётлинга, Сарат Чандра Даса, А. М. Позднеева, Шлагинтвейта.

В начале XX века по инициативе Российской академии наук и Петербургского университета Гомбожап Цыбиков и Базар Барадин собрали и выявили несколько тибетских и монгольских текстов индийских и оригинальных тибетских памятников по иконометрии и композиции. Но ни тогда, ни позднее эти тексты не были подвергнуты научной обработке. Очевидно, в то время в этом материале исследователи еще не видели значительной проблемы истории художественной культуры народов Центральной Азии.

В 1913 году Бертольд Лауфер опубликовал тибетский перевод «Читралакшаны»— индийского теоретического трактата по искусству, а в 1920—1930-х годах в Индии и Непале были найдены оригиналы на санскрите тех памятников по технике искусства, которые впервые были обнаружены в тибетских переводах в составе Данджура. С тех пор индийские ученые провели большую исследовательскую работу по изучению, переводу и публикации древних и средневековых памятников национальной культуры. Но изучение памятников теории буддийского искусства не вышло за рамки публикации двух текстов из Данджура —«Пратималакшаны» Шарипутры и «Пратимаманалакшаны», восходящей к Атрейятилаке.

Публикации и исследования Б. Бхаттачарья, Ананды Кумарасвами, Гопинатхи Рао, Джитендранатх Банерджи, Тарапады Бхаттачарья и Паниндранатх Бозе литературных памятников эстетических теорий индийского народа были очень полезными в изучении истории тибетской эстетики.

Индийская цивилизация оказала определенное влияние на художественную культуру тех народов Центральной Азии, которые исповедовали буддизм.

В культовом искусстве тибетского и монгольского народов обнаруживаются глубокие связи с индийской эстетикой и не менее глубокая самобытность и самостоятельность национального художественного мышления.

Буддийское искусство любой из азиатских стран имело четко выраженный национальный колорит, обусловленный местными художественными традициями и уровнем развития профессионального светского искусства. Сравнение литературных и изобразительных памятников позволит выявить степень национальной переработки индийского буддийского наследия.

Научная разработка тибетских и монгольских эстетических учений,

несомненно, должна начаться с освоения оригинальных текстов, только тогда литературное описание произведений искусства приобретет необходимую точность и конкретность, освободится и от мистических и от поверхностных эстетских домыслов.

Древняя и средневековая эстетика народов Центральной Азии большей частью представлена в трактатах, излагающих правила живописного и скульптурного изображения богов, в которых реальная практика и рациональные знания человека представлены в мистифицированной форме священного канона или сокровенной истины, открытой людям богами для приобщения их к высшему миру.

На протяжении тысячелетий культура человечества была связана с религиозной идеологией или мистифицированным пониманием законов бытия природы и человека. Отчужденная духовная деятельность людей приобрела не подобающую ей роль: многие века человек славил мудрость богов, считая себя ничтожеством, не смел свободно мыслить и чувствовать, хотя и неустанно трудился, создавая цивилизацию.

Изучая культуру прошлого, современные люди восстанавливают истинное отношение между субъектом и объектом в этой системе и уже не заблуждаются на тот счет, кто же является истинным творцом и созидателем всего прекрасного в мире.

Кроме того, было бы глубоким заблуждением считать, что содержание культового искусства ограничивается литургическими понятиями. Культовое искусство создано человеком и отражает его историческое понимание красоты и смысла бытия.

Искусство возникло на заре истории развития духовной деятельности человека, и с древнейших времен в нем сочетаются две грани познания бытия: чувственно-непосредственное и аналитическое оценочное.

Искусство воссоздает внешнюю форму явлений и одновременно проникает в их сущность, дает им оценку с точки зрения духовных и нравственных ценностей своего времени, поэтому произведения искусства являются живым объективным документом не только быта, но и внутренней жизни человека прошедших эпох.

Исторические формы культуры создают специфичный язык искусства, который не всегда понятен людям иной эпохи, поскольку человеческое содержание культовых образов не прочитывается с первого взгляда. И сколь ошибочной была бы попытка ограничить культовыми понятиями смысл художественной культуры прошлого, не попытавшись раскрыть духовные ценности тех времен, когда у художника еще и не было других средств для выражения земных дум и чаяний.

2. Изучая культурное наследие тибетского и монгольского народов, мы не можем обойти молчанием легенду о культуртрегерской деятельности маньчжурского двора. Оборотная сторона этого внешнего «попечения» о развитии тибетской и монгольской культур — подавление национальной независимости мечом и огнем и духовное закабаление с помощью ламаистской церкви.

Истинный смысл маньчжурской культуртрегерской деятельности выступит более отчетливо, если мы дадим краткий обзор церковной политики маньчжурского правительства как составной части процесса подчинения Тибета и Монголии маньчжурскому владычеству. Но прежде чем говорить о взаимоотношениях маньчжурских правителей-шаманистов, а затем конфуцианцев с ламаистской церковью Тибета и Монголии, необходимо вкратце напомнить об основных моментах развития ламаизма в этих странах.

Первый раз ламаизм был принят монголами в качестве государственной религии империи Юань в XIII веке при Хубилае. Ламаизм не успел проникнуть в быт и сознание не только народных масс, но и

верхушечных слоев монгольского общества, поэтому после падения Юаньской империи он потерял и официальное и бытовое значение главенствующего вероисповедания монголов.

Восстановление ламаизма в роли государственной религии монголов было связано с попытками возрождения Монгольской империи, которые неоднократно предпринимались монгольскими князьями в той или иной части обширной территории монгольских кочевий в течение трех столетий: в XV веке ойратским ханом Эсенем, в начале XVI века — Даян-ханом, в последней четверти XVI века — Алтан-ханом туметским, в первой половине XVII века — Легдан-ханом чахарским, в конце XVII века — ойратским Галдан-ханом.

Алтан-хан туметский, пытаясь воссоединить монгольские уделы в монолитное государство, решил возродить и государственную религию империи Юань, чтобы по примеру Хубилая «объединить гражданскую и церковную власть»[1]. Для торжественной церемонии принятия ламаизма монголами был приглашен из Тибета далай-лама. Фактически обращение монголов в ламаизм было взаимовыгодным союзом: Алтан-хан укреплял свой авторитет для возвышения над монгольскими племенами; далай-лама искал поддержки для неокрепшей и еще маловлиятельной секты гелугба, поскольку покровительствовавшая ей династия Пагмо-ду ослабла в постоянных феодальных междоусобицах и не могла уже помочь ей в борьбе с сильным противником — красношапочной сектой сакьяба и поддерживающими ее тибетскими князьями[2].

Во время второго посещения монгольских кочевий третий далай-лама назначил своим преемником мальчика из семьи Алтан-хана, чтобы тем самым обязать монголов покровительствовать секте гелугба.

На торжественной встрече Алтан-хана и далай-ламы в Кукуноре в 1576 году присутствовал халхаский Абатай-хан, чтобы выяснить, что представляет собой далай-лама как возможный союзник или противник. «Подходящий — познакомимся, не подходящий — повоюем»,— так передает биограф чжэбцзун-дамба-хутухты настроение Абатая до прибытия в Кукунор[3].

В Северной Монголии ламаизм как официальное вероисповедание стал укрепляться только с 40-х годов XVII века. Начало халхаской ламаистской церкви было заложено в ставке Тушету-хана — наиболее влиятельного княжеского дома в Халхе, а ее первым иерархом стал сын Тушету-хана. Инвеституру на управление монгольской церковью он получил в Тибете у пятого далай-ламы, который к тому же оказал ему помощь для основания монастырей и школы хувараков — послал в Монголию более 300 лам различных специальностей и большое количество книг и предметов культа[4].

В XVII веке преобладающим типом ламаистских кумирен были домашние молельни и родовые княжеские храмы. Это обстоятельство конкретизирует наши представления о влиянии ламаистской церкви на светские дела в монгольских княжествах.

Маньчжурские завоеватели появились в Пекине в 1644 году. Они не могли чувствовать себя властителями Китая бок о бок с монгольской кочевой стихией, которая к тому же проявляла большую энергию в попытках воссоединения Монголии. Подчинение монгольских племен для маньчжуров было главным условием стабилизации их владычества в Китае. Не меньшее значение имело и установление контроля над ламаистской церковью Тибета — религиозным центром ламаистов, населявших обширные районы Центральной Азии.

Внешняя политика желтошапочной церкви Тибета в известной степени определялась ее неустойчивым внутренним положением в борьбе за власть с другими сектами и поддерживавшими их группировками светских феодалов. Третий далай-лама искал не только религиоз-

ного, но и, прежде всего, военного союза с южными монголами, четвертый далай-лама был монголом, а пятый далай-лама (1617—1682) призвал войска хошутских монголов в Тибет. В 1640 году хошутский Гуши-хан разбил наиболее сильных противников желтошапочной церкви и передал далай-ламе власть над покоренной страной, но фактически с 1640 года по 1717 год Тибетом управляли монгольские ханы.

Вскоре после утверждения маньчжуров в Пекине пятый далай-лама и панчен-лама отправили в Пекин специальную миссию с поздравлением и в ответ получили официальное приглашение в столицу маньчжурских правителей[5]. В 1652 году пятый далай-лама прибыл в Пекин. В хронике цинской династии необходимость этого приема мотивировалась тем, что «Халха еще была не покорена», а «внешние монголы слушают только лам». Маньчжурский двор был заинтересован в союзе с далай-ламой, пользовавшимся большим влиянием среди монголов, последний в свою очередь, очевидно, хотел несколько ограничить правление хошутов в Тибете и укрепить положение желтошапочной церкви союзом с маньчжурами.

Маньчжурам до определенного времени была выгодна сильная церковь с ее универсальным священным авторитетом и способностью влиять на удельную феодальную стихию. Маньчжуры использовали теократическую тенденцию ламаистской церкви, помогали исполнению честолюбивых замыслов церковных иерархов, поддерживая и возвышая их авторитет всевозможными знаками императорского благоволения: пожалованием «высочайших» наград и титулов, инвеститурой, личным приближением к особе императора, приглашением ко двору в Пекин, дипломатическими поручениями от имени императора, но делали это только до тех пор, пока они содействовали проведению политики маньчжурских завоевателей.

После смерти пятого далай-ламы его регент Санчжай-Чжамцо взял курс на восстановление самостоятельности Тибета в отношениях и с монголами, и с маньчжурами. С этой целью он тайно поддерживал попытку ойратского Галдана воссоединить Монголию, полагая, что сильное монгольское государство может служить надежным противовесом растущему маньчжурскому диктату и тем самым способствовать и независимости Тибета.

Но воссоединение Монголии путем феодальных войн среди самих монголов не могло принести победы Галдану. Галдан разгромил халхасцев, его самого разгромили маньчжурские войска, а в результате Халха была вынуждена подчиниться маньчжурскому владычеству, что предрешило дальнейшую судьбу и Джунгарского ханства.

В обстановке сумятицы, царившей после военного разгрома, халхаские князья колебались в выборе между русским и маньчжурским подданством[6]. Ургинский хутухта склонил князей к принятию последнего.

Преемник Галдана Цеван-Рабтан пытался продолжить борьбу, но уже на территории Тибета. Под предлогом разрешения спора между хошутскими правителями в Тибете и кукунорскими монгольскими князьями войска Цеван-Рабтана вступили в Тибет и разбили хошутские силы. С 1720 по 1751 год маньчжурское правительство отправило в Тибет три военных экспедиции для подавления волнений, вызванных столкновением различных группировок, в том числе и антиманьчжурских. В результате военных действий в Тибете были поставлены гарнизоны маньчжурских войск и учрежден постоянный административный контроль в лице имперских министров-резидентов.

После пятого далай-ламы среди иерархов секты гелугба уже не было влиятельных политических деятелей, за исключением третьего панчен-ламы (1740—1780), который в расцвете сил преждевременно умер в Пекине во время пребывания при дворе с официальным визи-

том. Императорская «милость» приглашения ко двору иногда оканчивалась подобным образом или, в лучшем случае, длительным заложничеством, как это было с первым ургинским хутухтой.

Наряду с ослаблением возможных очагов консолидации национальных сил, маньчжуры взяли курс на создание имперских контролируемых центров ламаизма в Пекине для тибетцев и монголов. Такова, например, история института чжанчжа-хутухт.

Канси приблизил ко двору чжанчжа-хутухту Агван Чойдона из амдоского монастыря Гонлун, сделал его главным придворным ламой Пекина, главенствующим ламой всех монгольских княжеств и исполнителем дипломатических поручений двора в сношениях с Внутренней и Внешней Монголией.

Политическая карьера чжанчжа-хутухты Агван Чойдона (1642—1714) началась в тот период, когда Канси с помощью пятого далай-ламы и ургинского хутухты пытался прекратить междоусобную смуту в Халхе между княжествами Тушету-хан и Дзасакту-хан. Канси долго настаивал на посылке туда представителя далай-ламы. Наконец в 1686 году на Хурень-Бильчирский сейм халхаских и джунгарских князей от далай-ламы (фактически от регента Санчжай-Чжамцо) был послан настоятель лхасского монастыря Галдан. Тибетский лама встретился в Амдо со своим учеником Агван Чойдоном и взял его с собой на сейм, а затем в Пекин на аудиенцию у Канси. Канси оставил обоих лам в Пекине[7].

А в 1701 году по распоряжению императора 8 чахарских, 49 внутренних, 57 северных (халхаских и олетских) хошунов должны были выделить по одному хувараку для нового монастыря Шара-суме в Долонноре под управлением чжанчжа-хутухты. Сам чжанчжа-хутухта обязан был зимой жить в Пекине, а летом в Долонноре и разъезжать по княжествам Внутренней Монголии и Амдо, содействовать строительству новых храмов и раздавать императорские подношения ламам и монастырям[8].

В 1706 году Канси пожаловал чжанчжа-хутухте золоченую печать, грамоту и титул «Имперский учитель».

Инвеституру на управление церковными делами монгольские хутухты получали теперь из рук чжанчжа-хутухты.

В 1711 году ему была выделена резиденция в Пекине — храм Сунчжу-сы и подворье. В XIX веке резиденция этого ламы занимала уже целый квартал[9].

Во второй половине XVIII века, когда маньчжурскому правительству удалось парализовать все очаги антиманьчжурского движения в Джунгарии, Халха-Монголии, Кукуноре и Тибете, давнишняя цинская политика ослабления и разъединения сил национального сопротивления вступила во вторую, более откровенную фазу ликвидации ханской власти, дробления княжеств на множество мелких хошунов с независимыми дзасаками, ограничения суверенитета во внешних сношениях, судебной и административной власти, разжигания мелкого местничества и соперничества ради успеха на имперской службе.

Вслед за этим была проведена и церковная реформа, которая поставила выбор и назначение высших иерархов в полную зависимость от интересов Пекина. Ургинский хутухта, как и тибетский далай-лама, стали назначаться из чужеземных или незнатных семей, не имевших реальной силы и тесных связей с местными князьями и их группировками. Теперь императорский двор уже не оказывал им прежнего внимания, их не приглашали в Пекин для утверждения в должности, более того, они не имели реальной силы даже в управлении своего шабинского ведомства.

Если маньчжурское правительство опасалось иметь противника в лице сильной ламаистской церкви в Тибете и Монголии, которая

могла бы объединить и возглавить антиманчьжурское национально-освободительное движение, это отнюдь не означало, что оно было против ламаизма вообще. После подчинения Халха-Монголии маньчжурское правительство вложило немалые средства в строительство монастырей: в память первого ургинского хутухты был построен монастырь Амур-баясхуланту на реке Ибэн, в память второго — Шачжини-бадарагулукчи сумэ, или Дамба-дорчжи (около Урги на реке Сельбе). Эти монастыри были отмечены обелисками с высеченными императорскими мемориальными надписями, в которых излагались заслуги этих хутухт в имперской политике по «умиротворению» монгольских племен и включению их в маньчжурское государство. В надписях подчеркивается, что столица империи имеет первенствующее значение для всех подданных, что прежде ее на внутренних рубежах охраняли внутренние хошуны монголов, а с внешней стороны — халхаские аймаки, но теперь, после умиротворения олетов и включения в государственную карту многочисленных мусульманских аймаков, отпала нужда в халхаской пограничной службе и главным делом стало распространение правил веры и воспитание добродетелей в народе, чтобы обитающие за Великой стеной «почитали наиглавнейшим мир и спокойствие Вселенной»[10].

Для воспитания этих «добродетелей» покорности маньчжурскому игу императорский двор не жалеет средств на строительство ламаистских храмов во Внутренней и Внешней Монголии, надеясь дать наиболее безопасный исход национальному отчаянию рядовых монголов, погасить его в мистике и призрачном утешении ламаистского учения о спасении и преодолении страданий земной жизни.

Отняв свободу у монголов и тибетцев, маньчжурское правительство хочет создать себе репутацию покровителя национальной веры и культуры. Резиденция чжанчжа-хутухты в Пекине должна была играть роль правительственного ламаистского центра для монголов, а монастырь Юнхэгун — для тибетцев.

Юнхэгун был кафедральным императорским ламаистским монастырем в Пекине[11]. История этого монастыря начинается с того времени, когда Цянлун (1736—1795) после смерти Юн-чжэна (1723—1735) перестроил его дворец Юнхэгун в ламаистский храм-усыпальницу Юнчжэна. Затем здесь возник монастырский комплекс, и наименование центрального храма перешло на весь монастырь.

Четыре высших иерарха Юнхэгуна назначались далай-ламой. В этом монастыре имелись личные апартаменты панчен-ламы, где он находился во время посещения Пекина. Один из храмов был предназначен ачже — перерожденцам «отца Цзонкхабы».

В монастыре имелась также личная молельня Цянь-луна и две его четырехъязычные надписи — в первом и четвертом дворах, датируемые соответственно 1744 и 1792 годами. Надписи сделаны на китайском, маньчжурском, монгольском и тибетском языках и поясняют отношение маньчжурского двора к ламаизму[12].

В первой надписи Цянь-лун объясняет, почему буддийскому духовенству предоставлено совершение обрядов поминовения духа умершего маньчжурского императора, который не был буддистом, и почему его усыпальница стала ламаистским храмом.

Во второй надписи он объясняет свои «антиламаистские» действия по реорганизации порядка избрания тибетских и, особенно, монгольских перерожденцев.

Цянь-лун разбирает «историю вопроса» со времени Юаньской монгольской династии Китая. Начиная с Пагба-ламы, которому был дан титул имперского учителя, возник институт почетных церковных иерархов. Эта традиция поддерживалась также династией Мин. Маньчжурская династия, хотя и покровительствовала желтой церкви,

но никому не даровала титула «имперского учителя» до Канси, который на 45 году своего правления учредил институт чжанчжа-хутухт, даровав Агвану Чойдону титул «посвященный имперский учитель». Его начинание было поддержано Юн-чжэном, который дал также и второму чжанчжа-хутухте титул имперского учителя.

Далее выясняется история института далай-лам и панчен-богдо, которые, начиная с пятого далай-ламы, стали получать инвеституру от маньчжурских императоров. «Поскольку желтая церковь внутри и вне пределов Тибета подчинялась верховному правлению этих двух людей, то все монгольские племена признавали их сюзеренитет. Покровительствуя желтой церкви, мы утверждали мир среди монголов. Поскольку это была важная задача, мы не могли не покровительствовать этой религии. Но поступая так, мы не проявляли никакого пристрастия и тем более не желали льстить тибетским священнослужителям, как это было во времена Юаньской династии». Далее Цянь-лун возмущенно говорит о том, какую власть возымели ламы при Юанях, что приказы имперского учителя имели такую же силу, как и дворцовые, что он имел почти такой же штат чиновников, как император, что ему позволено было сидеть на императорских аудиенциях, когда все стояли, что ламы, имея все эти привилегии, вели себя надменно и вызывающе.

Далее Цянь-лун критикует установившуюся практику наследственной передачи хубилганских титулов. Так, титул чжебцзун-дамба-хутухты наследуется братьями, дядьями и племянниками одного рода, и другие хубилганские титулы распределяются наследственно среди княжеских семей. Чтобы пресечь эти «злоупотребления», маньчжурское правительство учреждает новый порядок избрания хубилганов среди тибетцев и монголов. Билетики с именами избираемых хубилганов опускаются в золотую урну, которая хранится в Юнхэгуне. Эти билетики вынимаются из урны чиновником департамента колониальных дел и засак-ламой.

Цянь-лун выражает полную удовлетворенность разгромом гуркхов, усмирением Тибета, реформой избрания церковных иерархов-хубилганов, подчинением пограничных земель и установлением прочного порядка в империи.

Текст этой надписи недвусмысленно подтверждает все сказанное нами выше. Маньчжурский двор теперь делает ставку на идеологию ламаистской религии и надеется прибрать к рукам руководство духовной культурой порабощенных народов. Черпая интеллектуальные силы в Амдо, Внутренней и Внешней Монголии, маньчжурское правительство стремилось создать в Пекине центр ученого ламаистского богословия. С этой целью, с одной стороны, проводится ревизия канона, редактирование, исправление и переиздание тибетских текстов Ганджура и Данджура, а с другой — организуется перевод тибетского канона на монгольский язык. Для этого создаются рабочие пособия — составляются многоязычные словари, терминологические справочники, комментарии. Кроме того, издаются собрания сочинений виднейших ученых гелугбы, в частности амдоских богословов, на тибетском языке. Издаются и переиздаются наиболее популярные монгольские сочинения[13].

В Пекин приглашаются виднейшие тибетские и монгольские авторитеты, налаживается книгопечатание на тибетском и монгольском языках, учреждаются пекинские школы ламаистской иконописи. Всеми этими начинаниями руководит чжанчжа-хутухта. Юнхэгун играет немалую роль как опорная база тибетских богословов.

Та работа, которая была проделана тибетскими и монгольскими богословами по редактированию, переизданию и переводу тибетских и монгольских текстов, сохраняет свое объективное значение. Кроме того, Пекину не удалось вытеснить и заменить национальные очаги

средневековой культуры в Тибете, Внутренней и Внешней Монголии. Одним из таких центров был Восточный Тибет, или Амдо.

Ламаистские монастыри в Амдо сыграли заметную роль в истории развития духовной жизни и тибетского, и монгольского народов. Из среды амдоского ламаистского духовенства вышло немало знаменитых ученых богословов, написавших многочисленные тома оригинальных сочинений по всем отраслям средневековой восточной науки и вошедших в общий фонд индо-тибето-монгольской культуры. Это обилие талантов было обусловлено рядом специфических обстоятельств. Амдо — район кипучей жизни: здесь узел основных коммуникаций, связывающих Тибет с Китаем, Монголией и Восточным Туркестаном, здесь встречались торговые и паломнические караваны, идущие в Лхасу, Ургу, Кашгар, Пекин и Сычуань. Население Амдо было многонациональным и многоязычным: здесь жили тибетцы, тангуты, ассимилировавшиеся с китайцами или тибетцами, монголы, ойраты, китайцы, здесь переплетались различные национальные традиции, исторические, культурные, религиозные, языковые. Не случайно амдоские богословы владели тибетским, монгольским, китайским и маньчжурским языками[14].

Амдо в течние ряда столетий было ареной бурных политических акций, влиявших на течение событий национальной истории Тибета, Монголии и Китая.

Из монастырей Кукунора и Амдо вышли духовные деятели всетибетского и всемонгольского масштабов. Г. Цыбиков говорит, что основатель Лаврана знаменитый Гунчэн-Чжамьян-Шадба создал легенду о том, что со временем центром ламаизма будет Амдо, а не Внутренний Тибет. В Лавране даже существовал специальный обряд по этому поводу. Около монастыря был построен специальный субурган «на том месте, где впоследствии должен быть построен дуган для «лхасского монлама», когда центр религии перейдет из внутреннего Тибета в Амдо». Дуган будет построен из заповедного леса, растущего на склонах святой горы на берегу Сан-чу. «Ежегодно в 13 день белой (первой) луны происходит церемония встречи этого «монлама», состоящая в выезде в нарядных костюмах и на украшенных лошадях старшин монастыря верст на 5 на запад и исполнении чтения молитв»[15].

Г. Цыбиков объясняет происхождение этой легенды честолюбивыми помыслами Гунчэн-Чжамьян-Шадбы. Но у этой легенды было также объективное основание — знаменитый философ, конечно, видел, что маньчжурский двор, опираясь на амдоское ученое духовенство, стремился лишить Лхасу ее доминирующего влияния на политическую и духовную жизнь монгольских племен Внутренней и Внешней Монголии. Но маньчжуры не собирались заменить Лхасу Гумбумом или Лавраном, тем более, что население этого района не отличалось покорностью.

Важно то, что в Амдо было достаточно интеллектуальных сил, чтобы могла возникнуть возможность противопоставления их авторитета лхасской учености, иначе вся эта политика была бы построена на песке. Важно также и то, что в Амдо сложился один из мощных не только тибетских, но и монгольских культурных центров.

3. Трактаты по иконометрии и композиции представляют большой интерес для изучения истории естественных наук на Востоке. Индийские и тибетские трактаты по иконометрии связаны с медициной или антропологией, в них дана классификация физических типов человека в цифровом описании. Изучая закономерности человеческого телосложения, древние медики избрали наиболее характерные показатели обмеров тела в длину, ширину и окружность. Отбросив все индивидуаль-

ные, частные отклонения и несовпадения, они дали структурные модульные формулы семи типов телосложения.

В трактатах по композиции представлены результаты изучения законов статического и динамического равновесия тела. Древние медики открыли значение центра тяжести для равновесия тела в состоянии покоя и движения. Равновесие они понимают как сбалансированное положение частей тела относительно центра тяжести в различных, симметричных и асимметричных позициях. Им было известно понятие контрапоста, или закономерного изменения положения осей плечевого и бедренного поясов при смещении центра тяжести влево или вправо от исходной точки покоя.

В соответствии с этим они ввели понятие ракурса, или изменения статических пропорций тела в движении, видимого сокращения или удлинения статических показателей. В композиционных чертежах дана сетка динамических пропорций по вертикальной проекции.

В трактатах по композиции описывается также техника геометрических построений, даются такие геометрические термины и понятия, как «параллельность линий», «перпендикулярное сечение наклонных линий», «радиус», «концентрические окружности» и другие. Без знания геометрии и техники черчения художник не мог бы составлять композиционные чертежи по одному словесному описанию руководства.

Трактаты по иконометрии и композиции в системе средневековых индо-тибетских наук относились к отделу технических знаний, к высшему разряду «искусства тела», то есть культовой живописи, скульптуры и архитектуры. В аспекте эстетической теории их содержание сводится к изложению необходимых условий для исполнения совершенного произведения искусства. Таким условием является соблюдение закона меры — единства формы и содержания, или количественно-качественной определенности канонического художественного образа.

Автор проштудировал восемь индийских памятников в переводе на тибетский язык, относящихся к V—XII векам н. э., шесть тибетских оригинальных трактатов XIII, XIV, XV, XVII, XVIII веков, а также ряд дополнительных материалов в справочниках, исторических и философских сочинениях тибетских авторов. Б. В. Семичов любезно предоставил в наше распоряжение один из выпусков современной учебной тибетской хрестоматии, составленной тибетскими ламами и изданной в Индии в 1967 году. В девятом выпуске этой хрестоматии дается сводка кратких сведений по иконометрии, композиции, нормативной эстетике, истории художественного канона и конструированию ступ. Этот материал позволил нам проверить ранее полученные сведения и подвести кое-какие итоги развития тибетской теории искусства.

Изученный нами материал не исчерпывает всей тибетской эстетики, но он дает определенную точку опоры для дальнейших исследований в области художественной культуры Тибета, Монголии и Бурятии.

Перевод трактатов по иконометрии и композиции потребовал расшифровки специальной терминологии, относящейся к анатомии, антропометрии, иконометрии, геометрии, композиции и эстетическим категориям. В техническом разделе тибето-монгольского терминологического словаря «Источник мудрецов» дается перечень объектов технических знаний по трем разделам искусства тела, речи и мысли с делением их на высшие и низшие разряды, но в нем отсутствует конкретная терминология, встречающаяся в переводных индийских и оригинальных тибетских трактатах по теории живописи и скульптуры, без понимания которой невозможен их перевод на русский язык. Многие из названных терминов не разработаны в известных нам европейских, тибетских и монгольских словарях, некоторые из них даны в неполном, приблизительном, иногда и неверном значении. Поэтому мы сочли

ного, но и, прежде всего, военного союза с южными монголами, четвертый далай-лама был монголом, а пятый далай-лама (1617—1682) призвал войска хошутских монголов в Тибет. В 1640 году хошутский Гуши-хан разбил наиболее сильных противников желтошапочной церкви и передал далай-ламе власть над покоренной страной, но фактически с 1640 года по 1717 год Тибетом управляли монгольские ханы.

Вскоре после утверждения маньчжуров в Пекине пятый далай-лама и панчен-лама отправили в Пекин специальную миссию с поздравлением и в ответ получили официальное приглашение в столицу маньчжурских правителей[5]. В 1652 году пятый далай-лама прибыл в Пекин. В хронике цинской династии необходимость этого приема мотивировалась тем, что «Халха еще была не покорена», а «внешние монголы слушают только лам». Маньчжурский двор был заинтересован в союзе с далай-ламой, пользовавшимся большим влиянием среди монголов, последний в свою очередь, очевидно, хотел несколько ограничить правление хошутов в Тибете и укрепить положение желтошапочной церкви союзом с маньчжурами.

Маньчжурам до определенного времени была выгодна сильная церковь с ее универсальным священным авторитетом и способностью влиять на удельную феодальную стихию. Маньчжуры использовали теократическую тенденцию ламаистской церкви, помогали исполнению честолюбивых замыслов церковных иерархов, поддерживая и возвышая их авторитет всевозможными знаками императорского благоволения: пожалованием «высочайших» наград и титулов, инвеститурой, личным приближением к особе императора, приглашением ко двору в Пекин, дипломатическими поручениями от имени императора, но делали это только до тех пор, пока они содействовали проведению политики маньчжурских завоевателей.

После смерти пятого далай-ламы его регент Санчжай-Чжамцо взял курс на восстановление самостоятельности Тибета в отношениях и с монголами, и с маньчжурами. С этой целью он тайно поддерживал попытку ойратского Галдана воссоединить Монголию, полагая, что сильное монгольское государство может служить надежным противовесом растущему маньчжурскому диктату и тем самым способствовать и независимости Тибета.

Но воссоединение Монголии путем феодальных войн среди самих монголов не могло принести победы Галдану. Галдан разгромил халхасцев, его самого разгромили маньчжурские войска, а в результате Халха была вынуждена подчиниться маньчжурскому владычеству, что предрешило дальнейшую судьбу и Джунгарского ханства.

В обстановке сумятицы, царившей после военного разгрома, халхаские князья колебались в выборе между русским и маньчжурским подданством[6]. Ургинский хутухта склонил князей к принятию последнего.

Преемник Галдана Цеван-Рабтан пытался продолжить борьбу, но уже на территории Тибета. Под предлогом разрешения спора между хошутскими правителями в Тибете и кукунорскими монгольскими князьями войска Цеван-Рабтана вступили в Тибет и разбили хошутские силы. С 1720 по 1751 год маньчжурское правительство отправило в Тибет три военных экспедиции для подавления волнений, вызванных столкновением различных группировок, в том числе и антиманьчжурских. В результате военных действий в Тибете были поставлены гарнизоны маньчжурских войск и учрежден постоянный административный контроль в лице имперских министров-резидентов.

После пятого далай-ламы среди иерархов секты гелугба уже не было влиятельных политических деятелей, за исключением третьего панчен-ламы (1740—1780), который в расцвете сил преждевременно умер в Пекине во время пребывания при дворе с официальным визи-

необходимым приложить к нашему переводу тибетских текстов словарь анатомических, иконометрических, геометрических, технических и эстетических терминов, в котором, наряду с известными словами, приведена предлагаемая нами расшифровка терминов, не учтенных в современных словарях тибетского языка.

Для иллюстраций нами использованы фондовые материалы Улан-Удэнского краеведческого музея им. Хангалова: «Атлас тибетской медицины» и коллекция икон, относящаяся к восточно-тибетским и другим школам, в которых еще продолжала жить древняя индийская традиция с ее объективным знанием пластической анатомии и умением изобразить человека во всей полноте его физической и духовной красоты.

4. Данная работа выполнена на тибетских текстах, хранящихся в рукописном фонде Института общественных наук Бурятского филиала СО АН СССР, в тибетском фонде Ленинградского отделения и кабинете Ю. Н. Рериха Института востоковедения АН СССР. Для работы были привлечены художественные коллекции отдела Востока Государственного Эрмитажа (Ленинград), отдела Индии и Дальнего Востока Музея искусства народов Востока (Москва), Краеведческого музея г. Улан-Удэ. Автор считает своим долгом выразить глубокую признательность сотрудникам этих учреждений и редактору Б. В. Семичову за их искреннюю помощь в розыске необходимых материалов и подготовке монографии к изданию.

Транскрипция тибетских слов в тексте дана по системе А. И. Вострикова с поправкой на отражение придыхания во втором ряду классификационной таблицы тибетских фонем. Транслитерация тибетских текстов дается по системе Таррел Уайли (Turrel Wylie).

---

[1] I. J. Schmidt. Geschichte der Ost-Mongolen und ihres Fürstenhauses. St-Petersburg, 1829, S. 224.

[2] grub-mtha'a zhel-gui me-long Тибетский текст и перевод Сарат Чандра Даса, стр. 242—255. JASB, 1881, vol. L, 1882, vol. LI, W. Rockhill. The Dalai-Lamas of Lhasa. «T'oung Pao». 1910, N 11, S. 2.

[3] Рукопись на монгольском языке Восточной библиотеки ЛГОЛУ. Mong, Д-195. V V xalxa mongγol-un oron-du angx-a burxan-u sasin eki oloγsan basa jebjüng damba boγda gegen-u türül-un teuke namtar—«Начало религии в Халха-Монголии и история перерождений Чжэнбцзун-дамба-хутухты» (л. 2 б).

[4] А. М. Позднеев. Монгольская летопись «Эрденийн Эрихе». СПб., 1886, монгольский текст, стр. 3, пер., стр. 56.

[5] О событиях в Тибете см.: Бичурин Иакинф. История Тибета и Хухенора. СПб., 1883; его же. Описание Тибета в нынешнем его состоянии. СПб., 1828; «Маньчжурское владычество в Китае». М., из-во «Наука», 1966, стр. 243—263; W. Rockhill. The Dalai-Lamas of Lhasa. «T'oung Pao». 1910, N 11. S. 2; G. Schuleman. Geschichte der Dalai-Lamas. Leipzig, 1958; H. E. Richardson. Tibet and its history. London. 1962; L. Petech. China and Tibet in the early XVIII century. History of the establishment of Chinese protectorate in Tibet. Leiden. 1950.

[6] См. прим. 3. Mong. Д-195, л. 13 б и 14 а.

[7] Монгольский ксилограф Восточной библиотеки ЛГОЛУ, Mong. Е-38. Биография Чжанчжа-хутухты. Ч. I, л. 104.

[8] См. прим. 7, л. 111—119.

[9] Г. Ц. Цыбиков. Лам-рим чен-по, т. I, вып. 1. Владивосток, 1910, стр. XIX.

[10] А. М. Позднеев. Монголия и монголы, т. 1. СПб., 1896; т. 2, 1898.

[11] И. С. Голубев. Юнхэгун. Пекин, 1956; F. D. Lessing. Yung-ho-kung. Reports from the scientific expedition to the North-western provinces of China under Leadership of Dr. Sven Hedin. VIII. Ethnography. Stockholm. 1942.

[12] F. D. Lessing. Op. cit. p. 9—13, 57—62.

[13] Г. Ц. Цыбиков. Лам-рим чен-по, т. I, вып. 1. Владивосток, 1910, стр. XVI—XXII.

[14] П. К. Козлов. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото. М., ОГИЗ, 1948, гл. 11, 12, 19—22; Г. Ц. Цыбиков. Лам-рим чен-по, т. I, вып. 1. Владивосток, 1910, стр. XVIII.

[15] Г. Ц. Цыбиков. Буддист паломник. Пг., 1918, стр. 46—47.

ОБЗОР ИСТОЧНИКОВ ПО БУДДИЙСКОЙ ИКОНОМЕТРИИ НА ТИБЕТСКОМ ЯЗЫКЕ

В настоящее время мы еще не можем связно описать историю сложения тибетского канона иконометрии, так как индийские и тибетские источники, находящиеся в книгохранилищах различных стран мира, в подавляющем большинстве остаются либо еще неизвестными, а известные по названию — не найденными, а найденные — неизученными и неопубликованными.

Эта проблема состоит по меньшей мере из трех самостоятельных и достаточно сложных вопросов: 1) как сложился канон буддийской иконометрии в системе общеиндийской теории искусства, 2) какие индийские буддийские традиции ранней махаяны и тантризма VII—XI веков нашей эры повлияли на кристаллизацию иконометрического канона тех или иных сект тибетского ламаизма до XV века, 3) как формировался унифицированный иконометрический канон, принятый желтошапочной церковью.

Трудность решения этих вопросов заключается в том, что до нашего времени дошли в основном только позднейшие ортодоксальные источники. Судя по списку особо ценных книг, отсутствующих или очень редких в Тибете, опубликованному доктором Локеш Чандрой в серии «Материалы по истории тибетской литературы», в числе таковых значатся и сочинения знаменитых художников — основоположников основных тибетских художественных школ и составителей наиболее авторитетных руководств по технике иконописи и скульптуры[1].

Это, прежде всего, Манла-Дондуб-Чжамцхо, на которого ссылались в разных концах тибето-монгольского мира: в Тибете — Лондол-лама (XVIII век), в Амдо — Сумба-Кханбо Ешей-Балчжор (XVIII век) и Лобсан-Данби Чжалцхан (XVIII век), в Халха-Монголии — Агван-Лобсан-Кхайдуб (XIX век).

Учебная хрестоматия, составленная современными учеными тибетскими богословами и опубликованная в 1967 году в Индии[2], называет два стиля тибетской иконописи: sman-lugs, sgar-lugs.

Основной трактат первой школы составлен Манла-Дондубом sman-bla don-grub и называется cha-tshad-bzhin nor-bu «Чинтамани метрики».

Основной трактат второй школы называется karma-pa brgyad-pa mi-bskyod rdo-rje'i nyi-ma chen-po'i me-long, что, очевидно, можно перевести так: «[Сочинение] «Зерцало великого солнца», составленное восьмым [иерархом секты] гармаба [по имени] Мичжод-Дорчже»[3].

Каталог Музея тибетского искусства в Дели (Tibet House Museum), составленный тибетцами, представляет образцы иконописи трех стилей: 1) центральнотибетский стиль (U-dri); эта художественная школа основана в XIV веке нашей эры Дондубом Дорчже don-grub rdo-rje, художником из Лхобраг Мантхана lho-brag smanthang — южного района Центрального Тибета; 2) восточнотибетский стиль (Karmai-ga-dri); 3) смешанный центральновосточный стиль (Blend of Ga-dri and Men-dri).

Это деление, очевидно, отражается и в перечне тибетских художников-теоретиков — основоположников иконописных школ, приведенном в справочнике Лондол-ламы, в разделе техники, медицины и астрологии[4]. Лондол-лама называет художников из Лхобраг-Мантхана во главе с Манла-Дондубом-Чжамцхо, влияние школы которого распространилось в Цзане — Центральном Тибете, школу Чжиу — уроженца Ярлуна, о котором у нас нет никаких дополнительных сведений, перечисляет клички четырех перерожденцев из Дагбо-Шунтхина (Восточный Тибет) — Чэн-цзэба, Неу-чхунба, Ри-кхарба, Прэнг-кхаба[5].

Из названного выше списка редких тибетских книг и Ургинской (Халха-Монголия) отдельной публикации иконометрического трактата Таранатхи[6] узнаем имя последнего перерожденца — Прэнг-кхаба Балдан-Лодой и Прэнг-кхаба Балдан-Лодой-Санбо, название его трактата — lha-sku'i chag-tshad mdo-rgyud gsal-ba'i me-long —«Зерцало, объясняющее иконометрию тантр и сутр», а также то, что он был перерожденцем художника и теоретика из местности rta-nag ri-mkhar (Верхний Цзан).

Амдоский ученый XVIII века Лобсан-Данби-Чжалцхан говорит о традиции перерожденца Чэн-цзэба, называя только первого перерожденца из четырех, которые действовали в области Дагбо Восточного Тибета, упоминает также традицию художника Чжиу, но говорит о них уклончиво и пальму первенства отдает Манла-Дондуб-Чжамцхо. Сумба-Кханбо называет Чэн-цзэба в своей истории буддизма[7].

Ни одно из сочинений названных основоположников тибетских иконописных школ науке пока еще неизвестно, не видел их в Тибете и Джузеппе Туччи, интересовавшийся тибетскими иконографическими трактатами.

В целях более систематизированного изложения источниковедческой проблемы данного вопроса мы возьмем в качестве отправной точки ортодоксальные иконометрические трактаты правящей секты гелугба в Тибете, Амдо и Монголии. Это прежде всего трактат Цзонкхабы (XIV—XV века) и наиболее авторитетные в монгольском мире сочинения амдоских авторов Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана (XVIII век). На какие же источники ссылаются эти авторы? На индийские первоисточники и наиболее авторитетные оригинальные сочинения тибетских авторов. В качестве индийских первоисточников названные авторы, а также Таранатха — представитель секты чжонанба (подавленной и поглощенной сектой гелугба), называют тантру Калачакры, тантру Чакрасамвары и ее комментарий, составленный Ратнаракшитой, ученым из знаменитого индийского монастыря Викрамашила, который уехал в Кашмир, а затем в Непал накануне монгольского нашествия. Ратнаракшита ненадолго посетил Тибет и во время своего пребывания в этой стране составил названный комментарий на тантру Чакрасамвары[8].

В качестве технического руководства использовался не весь текст упомянутых тантр, а только их иконометрические разделы. Так, например, из тантры Чакрасамвары берется только 30-я глава. Эти разделы переписывались и перепечатывались, их списки были широко распространены в тибетских, амдоских, халхаских и бурятских монастырях[9]. В Монголии и Бурятии они к тому же переводились на монгольский язык. Кроме того, обширные цитаты из них включались в иконометрические сочинения Таранатхи, Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана, в них же цитировался и комментировался комментарий Ратнаракшиты.

В тибетской учебной хрестоматии названы следующие основные источники по иконометрии, при этом указано, что в них является наиболее ценным:

1) тантра Калачакры. Система 125 пальцев, модуль 12,5;

2) 30-я глава тантры Самвары. Система 120 пальцев. Общее деление на системы 12, 10, 9 ладоней;

3) тантра Черного и Красного Ямантаки. Система 8 мер. «Мудрецы, следовавшие традиции этих тантр, а также сутр, согласных [с правилами] сутры Шарипутры и тантры Калачакры, комментировали их, в результате в Тибете возникло много шастр»[10].

Из четырех индийских иконометрических трактатов, изданных в Данджуре, с которых началось знакомство европейской науки с индо-тибетской теорией искусства, здесь упомянута только сутра Шарипутры. Ее комментарий, «Читралакшана» и «Пратимаманалакшана», восходящая к Атрейятилаке, здесь не упоминаются. Беглая ссылка на них имеется у амдоских авторов иконометрических сочинений XVIII века — Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана. Таранатха в своем иконометрическом сочинении говорит о сутре Шарипутры и «Ваджрачарьякриясамуччае» Джагадарпаны.

Сумба-Кханбо в первом параграфе раздела о первоисточниках иконометрического учения приводит метрику Будды по системе Калачакры, затем после нейтрального упоминания комментария Ратнаракшиты на «Самварудайю» говорит о трактатах из Данджура «...хотя и существовала иконометрия (традиции) Шарипутры, святого риши Атри и других шастр, которые измеряли высоту и ширину [тела] Чакравартина мерой руки и стопы в 12 пальцев, в Тибете появилось много [своих] сочинений»[11].

Во втором параграфе этого же раздела он говорит: «Среди сочинений, которые в основном не расходятся с традицией тантры Самвары и комментария Ратнаракшиты, лучшим является [сочинение] «Чинтамани основных начал». Мы знаем, что автором названного сочинения является тибетский художник Манла-Дондуб-Чжамцхо. Сумба-Кханбо приводит из этого сочинения иконометрическую классификацию пантеона, состоящую из семи групп: будды нирманакая и самбхогакая — 10 ладоней; идамы, гневные риши — 12 частей; бодисатвы спокойные — 9 ладоней с излишком; богини и хранители сторон спокойного вида — 9 ладоней; гневные боги, якша и другие гневные — 8 ладоней; Ганеша и другие карлики —6 ладоней; шраваки, пратьекабудды, обыкновенные люди — мера четырех локтей[12].

Фактически Сумба-Кханбо приводит две основные традиции буддийской иконометрии: более позднюю, тантрийскую, с модулем в 12,5 пальца для системы 10 ладоней и раннюю с модулем в 12 пальцев для системы 9 и 10 ладоней.

Судя по расшифровке и поправкам к классификации Манла-Дондуб-Чжамцхо и порядку изложения вопроса, Сумба-Кханбо признает наиболее авторитетной традицию Калачакры, но прямо об этом не говорит.

Лобсан-Данби-Чжалцхан без обиняков заявляет о том, что главным первоисточником ламаистской иконометрии являются тантры, а не сутры Атри и Шарипутры. Ниже мы попытаемся объяснить причину этой негативной позиции Лобсан-Данби-Чжалцхана к собственно иконометрическим трактатам из священной энциклопедии буддизма, здесь же ограничимся констатацией того, что все названные трактаты из Данджура, за исключением шастры, приписываемой Шарипутре, не буддийского происхождения, хотя и служили в свое время техническим руководством для буддийских художников. По свидетельству достопочтенного Випуласары, цейлонским буддийским художникам до настоящего времени известен только трактат Шарипутры.

Гелугбаские теоретики искусства из Амдо, говоря о тибетских источниках, ссылаются на трактаты Цзонкхабы, Манла-Дондуба и на gong-dkar-ba bzhes-gnyen rnam-rgyal-ba'i tshad-yig thor-bu. «Частности метрики» — сочинение мудреца из Гонгар». Кто этот мудрец,

могла бы объединить и возглавить антиманчьжурское национально-освободительное движение, это отнюдь не означало, что оно было против ламаизма вообще. После подчинения Халха-Монголии маньчжурское правительство вложило немалые средства в строительство монастырей: в память первого ургинского хутухты был построен монастырь Амур-баясхуланту на реке Ибэн, в память второго — Шачжини-бадарагулукчи сумэ, или Дамба-дорчжи (около Урги на реке Сельбе). Эти монастыри были отмечены обелисками с высеченными императорскими мемориальными надписями, в которых излагались заслуги этих хутухт в имперской политике по «умиротворению» монгольских племен и включению их в маньчжурское государство. В надписях подчеркивается, что столица империи имеет первенствующее значение для всех подданных, что прежде ее на внутренних рубежах охраняли внутренние хошуны монголов, а с внешней стороны — халхаские аймаки, но теперь, после умиротворения олетов и включения в государственную карту многочисленных мусульманских аймаков, отпала нужда в халхаской пограничной службе и главным делом стало распространение правил веры и воспитание добродетелей в народе, чтобы обитающие за Великой стеной «почитали наиглавнейшим мир и спокойствие Вселенной»[10].

Для воспитания этих «добродетелей» покорности маньчжурскому игу императорский двор не жалеет средств на строительство ламаистских храмов во Внутренней и Внешней Монголии, надеясь дать наиболее безопасный исход национальному отчаянию рядовых монголов, погасить его в мистике и призрачном утешении ламаистского учения о спасении и преодолении страданий земной жизни.

Отняв свободу у монголов и тибетцев, маньчжурское правительство хочет создать себе репутацию покровителя национальной веры и культуры. Резиденция чжанчжа-хутухты в Пекине должна была играть роль правительственного ламаистского центра для монголов, а монастырь Юнхэгун — для тибетцев.

Юнхэгун был кафедральным императорским ламаистским монастырем в Пекине[11]. История этого монастыря начинается с того времени, когда Цянлун (1736—1795) после смерти Юн-чжэна (1723—1735) перестроил его дворец Юнхэгун в ламаистский храм-усыпальницу Юнчжэна. Затем здесь возник монастырский комплекс, и наименование центрального храма перешло на весь монастырь.

Четыре высших иерарха Юнхэгуна назначались далай-ламой. В этом монастыре имелись личные апартаменты панчен-ламы, где он находился во время посещения Пекина. Один из храмов был предназначен ачже — перерожденцам «отца Цзонкхабы».

В монастыре имелась также личная молельня Цянь-луна и две его четырехъязычные надписи — в первом и четвертом дворах, датируемые соответственно 1744 и 1792 годами. Надписи сделаны на китайском, маньчжурском, монгольском и тибетском языках и поясняют отношение маньчжурского двора к ламаизму[12].

В первой надписи Цянь-лун объясняет, почему буддийскому духовенству предоставлено совершение обрядов поминовения духа умершего маньчжурского императора, который не был буддистом, и почему его усыпальница стала ламаистским храмом.

Во второй надписи он объясняет свои «антиламаистские» действия по реорганизации порядка избрания тибетских и, особенно, монгольских перерожденцев.

Цянь-лун разбирает «историю вопроса» со времени Юаньской монгольской династии Китая. Начиная с Пагба-ламы, которому был дан титул имперского учителя, возник институт почетных церковных иерархов. Эта традиция поддерживалась также династией Мин. Маньчжурская династия, хотя и покровительствовала желтой церкви,

но никому не даровала титула «имперского учителя» до Канси, который на 45 году своего правления учредил институт чжанчжа-хутухт, даровав Агвану Чойдону титул «посвященный имперский учитель». Его начинание было поддержано Юн-чжэном, который дал также и второму чжанчжа-хутухте титул имперского учителя.

Далее выясняется история института далай-лам и панчен-богдо, которые, начиная с пятого далай-ламы, стали получать инвеституру от маньчжурских императоров. «Поскольку желтая церковь внутри и вне пределов Тибета подчинялась верховному правлению этих двух людей, то все монгольские племена признавали их сюзеренитет. Покровительствуя желтой церкви, мы утверждали мир среди монголов. Поскольку это была важная задача, мы не могли не покровительствовать этой религии. Но поступая так, мы не проявляли никакого пристрастия и тем более не желали льстить тибетским священнослужителям, как это было во времена Юаньской династии». Далее Цянь-лун возмущенно говорит о том, какую власть возымели ламы при Юанях, что приказы имперского учителя имели такую же силу, как и дворцовые, что он имел почти такой же штат чиновников, как император, что ему позволено было сидеть на императорских аудиенциях, когда все стояли, что ламы, имея все эти привилегии, вели себя надменно и вызывающе.

Далее Цянь-лун критикует установившуюся практику наследственной передачи хубилганских титулов. Так, титул чжебцзун-дамба-хутухты наследуется братьями, дядьями и племянниками одного рода, и другие хубилганские титулы распределяются наследственно среди княжеских семей. Чтобы пресечь эти «злоупотребления», маньчжурское правительство учреждает новый порядок избрания хубилганов среди тибетцев и монголов. Билетики с именами избираемых хубилганов опускаются в золотую урну, которая хранится в Юнхэгуне. Эти билетики вынимаются из урны чиновником департамента колониальных дел и засак-ламой.

Цянь-лун выражает полную удовлетворенность разгромом гуркхов, усмирением Тибета, реформой избрания церковных иерархов-хубилганов, подчинением пограничных земель и установлением прочного порядка в империи.

Текст этой надписи недвусмысленно подтверждает все сказанное нами выше. Маньчжурский двор теперь делает ставку на идеологию ламаистской религии и надеется прибрать к рукам руководство духовной культурой порабощенных народов. Черпая интеллектуальные силы в Амдо, Внутренней и Внешней Монголии, маньчжурское правительство стремилось создать в Пекине центр ученого ламаистского богословия. С этой целью, с одной стороны, проводится ревизия канона, редактирование, исправление и переиздание тибетских текстов Ганджура и Данджура, а с другой — организуется перевод тибетского канона на монгольский язык. Для этого создаются рабочие пособия — составляются многоязычные словари, терминологические справочники, комментарии. Кроме того, издаются собрания сочинений виднейших ученых гелугбы, в частности амдоских богословов, на тибетском языке. Издаются и переиздаются наиболее популярные монгольские сочинения[13].

В Пекин приглашаются виднейшие тибетские и монгольские авторитеты, налаживается книгопечатание на тибетском и монгольском языках, учреждаются пекинские школы ламаистской иконописи. Всеми этими начинаниями руководит чжанчжа-хутухта. Юнхэгун играет немалую роль как опорная база тибетских богословов.

Та работа, которая была проделана тибетскими и монгольскими богословами по редактированию, переизданию и переводу тибетских и монгольских текстов, сохраняет свое объективное значение. Кроме того, Пекину не удалось вытеснить и заменить национальные очаги

средневековой культуры в Тибете, Внутренней и Внешней Монголии. Одним из таких центров был Восточный Тибет, или Амдо.

Ламаистские монастыри в Амдо сыграли заметную роль в истории развития духовной жизни и тибетского, и монгольского народов. Из среды амдоского ламаистского духовенства вышло немало знаменитых ученых богословов, написавших многочисленные тома оригинальных сочинений по всем отраслям средневековой восточной науки и вошедших в общий фонд индо-тибето-монгольской культуры. Это обилие талантов было обусловлено рядом специфических обстоятельств. Амдо — район кипучей жизни: здесь узел основных коммуникаций, связывающих Тибет с Китаем, Монголией и Восточным Туркестаном, здесь встречались торговые и паломнические караваны, идущие в Лхасу, Ургу, Кашгар, Пекин и Сычуань. Население Амдо было многонациональным и многоязычным: здесь жили тибетцы, тангуты, ассимилировавшиеся с китайцами или тибетцами, монголы, ойраты, китайцы, здесь переплетались различные национальные традиции, исторические, культурные, религиозные, языковые. Не случайно амдоские богословы владели тибетским, монгольским, китайским и маньчжурским языками[14].

Амдо в течние ряда столетий было ареной бурных политических акций, влиявших на течение событий национальной истории Тибета, Монголии и Китая.

Из монастырей Кукунора и Амдо вышли духовные деятели всетибетского и всемонгольского масштабов. Г. Цыбиков говорит, что основатель Лаврана знаменитый Гунчэн-Чжамьян-Шадба создал легенду о том, что со временем центром ламаизма будет Амдо, а не Внутренний Тибет. В Лавране даже существовал специальный обряд по этому поводу. Около монастыря был построен специальный субурган «на том месте, где впоследствии должен быть построен дуган для «лхасского монлама», когда центр религии перейдет из внутреннего Тибета в Амдо». Дуган будет построен из заповедного леса, растущего на склонах святой горы на берегу Сан-чу. «Ежегодно в 13 день белой (первой) луны происходит церемония встречи этого «монлама», состоящая в выезде в нарядных костюмах и на украшенных лошадях старшин монастыря верст на 5 на запад и исполнении чтения молитв»[15].

Г. Цыбиков объясняет происхождение этой легенды честолюбивыми помыслами Гунчэн-Чжамьян-Шадбы. Но у этой легенды было также объективное основание — знаменитый философ, конечно, видел, что маньчжурский двор, опираясь на амдоское ученое духовенство, стремился лишить Лхасу ее доминирующего влияния на политическую и духовную жизнь монгольских племен Внутренней и Внешней Монголии. Но маньчжуры не собирались заменить Лхасу Гумбумом или Лавраном, тем более, что население этого района не отличалось покорностью.

Важно то, что в Амдо было достаточно интеллектуальных сил, чтобы могла возникнуть возможность противопоставления их авторитета лхасской учености, иначе вся эта политика была бы построена на песке. Важно также и то, что в Амдо сложился один из мощных не только тибетских, но и монгольских культурных центров.

3. Трактаты по иконометрии и композиции представляют большой интерес для изучения истории естественных наук на Востоке. Индийские и тибетские трактаты по иконометрии связаны с медициной или антропологией, в них дана классификация физических типов человека в цифровом описании. Изучая закономерности человеческого телосложения, древние медики избрали наиболее характерные показатели обмеров тела в длину, ширину и окружность. Отбросив все индивидуаль-

ные, частные отклонения и несовпадения, они дали структурные модульные формулы семи типов телосложения.

В трактатах по композиции представлены результаты изучения законов статического и динамического равновесия тела. Древние медики открыли значение центра тяжести для равновесия тела в состоянии покоя и движения. Равновесие они понимают как сбалансированное положение частей тела относительно центра тяжести в различных, симметричных и асимметричных позициях. Им было известно понятие контрапоста, или закономерного изменения положения осей плечевого и бедренного поясов при смещении центра тяжести влево или вправо от исходной точки покоя.

В соответствии с этим они ввели понятие ракурса, или изменения статических пропорций тела в движении, видимого сокращения или удлинения статических показателей. В композиционных чертежах дана сетка динамических пропорций по вертикальной проекции.

В трактатах по композиции описывается также техника геометрических построений, даются такие геометрические термины и понятия, как «параллельность линий», «перпендикулярное сечение наклонных линий», «радиус», «концентрические окружности» и другие. Без знания геометрии и техники черчения художник не мог бы составлять композиционные чертежи по одному словесному описанию руководства.

Трактаты по иконометрии и композиции в системе средневековых индо-тибетских наук относились к отделу технических знаний, к высшему разряду «искусства тела», то есть культовой живописи, скульптуры и архитектуры. В аспекте эстетической теории их содержание сводится к изложению необходимых условий для исполнения совершенного произведения искусства. Таким условием является соблюдение закона меры — единства формы и содержания, или количественно-качественной определенности канонического художественного образа.

Автор проштудировал восемь индийских памятников в переводе на тибетский язык, относящихся к V—XII векам н. э., шесть тибетских оригинальных трактатов XIII, XIV, XV, XVII, XVIII веков, а также ряд дополнительных материалов в справочниках, исторических и философских сочинениях тибетских авторов. Б. В. Семичов любезно предоставил в наше распоряжение один из выпусков современной учебной тибетской хрестоматии, составленной тибетскими ламами и изданной в Индии в 1967 году. В девятом выпуске этой хрестоматии дается сводка кратких сведений по иконометрии, композиции, нормативной эстетике, истории художественного канона и конструированию ступ. Этот материал позволил нам проверить ранее полученные сведения и подвести кое-какие итоги развития тибетской теории искусства.

Изученный нами материал не исчерпывает всей тибетской эстетики, но он дает определенную точку опоры для дальнейших исследований в области художественной культуры Тибета, Монголии и Бурятии.

Перевод трактатов по иконометрии и композиции потребовал расшифровки специальной терминологии, относящейся к анатомии, антропометрии, иконометрии, геометрии, композиции и эстетическим категориям. В техническом разделе тибето-монгольского терминологического словаря «Источник мудрецов» дается перечень объектов технических знаний по трем разделам искусства тела, речи и мысли с делением их на высшие и низшие разряды, но в нем отсутствует конкретная терминология, встречающаяся в переводных индийских и оригинальных тибетских трактатах по теории живописи и скульптуры, без понимания которой невозможен их перевод на русский язык. Многие из названных терминов не разработаны в известных нам европейских, тибетских и монгольских словарях, некоторые из них даны в неполном, приблизительном, иногда и неверном значении. Поэтому мы сочли

необходимым приложить к нашему переводу тибетских текстов словарь анатомических, иконометрических, геометрических, технических и эстетических терминов, в котором, наряду с известными словами, приведена предлагаемая нами расшифровка терминов, не учтенных в современных словарях тибетского языка.

Для иллюстраций нами использованы фондовые материалы Улан-Удэнского краеведческого музея им. Хангалова: «Атлас тибетской медицины» и коллекция икон, относящаяся к восточно-тибетским и другим школам, в которых еще продолжала жить древняя индийская традиция с ее объективным знанием пластической анатомии и умением изобразить человека во всей полноте его физической и духовной красоты.

4. Данная работа выполнена на тибетских текстах, хранящихся в рукописном фонде Института общественных наук Бурятского филиала СО АН СССР, в тибетском фонде Ленинградского отделения и кабинете Ю. Н. Рериха Института востоковедения АН СССР. Для работы были привлечены художественные коллекции отдела Востока Государственного Эрмитажа (Ленинград), отдела Индии и Дальнего Востока Музея искусства народов Востока (Москва), Краеведческого музея г. Улан-Удэ. Автор считает своим долгом выразить глубокую признательность сотрудникам этих учреждений и редактору Б. В. Семичову за их искреннюю помощь в розыске необходимых материалов и подготовке монографии к изданию.

Транскрипция тибетских слов в тексте дана по системе А. И. Вострикова с поправкой на отражение придыхания во втором ряду классификационной таблицы тибетских фонем. Транслитерация тибетских текстов дается по системе Таррел Уайли (Turrel Wylie).

---

[1] I. J. Schmidt. Geschichte der Ost-Mongolen und ihres Fürstenhauses. St-Petersburg, 1829, S. 224.

[2] grub-mtha'a zhel-gui me-long Тибетский текст и перевод Сарат Чандра Даса, стр. 242—255. JASB, 1881, vol. L, 1882, vol. LI, W. Rockhill. The Dalai-Lamas of Lhasa. «T'oung Pao». 1910, N 11, S. 2.

[3] Рукопись на монгольском языке Восточной библиотеки ЛГОЛУ. Mong, Д-195. V V xalxa mongγol-un oron-du angx-a burxan-u sasin eki oloγsan basa jebjüng damba boγda gegen-u türül-un teuke namtar—«Начало религии в Халха-Монголии и история перерождений Чжэнбцзун-дамба-хутухты» (л. 2 б).

[4] А. М. Позднеев. Монгольская летопись «Эрденийн Эрихе». СПб., 1886, монгольский текст, стр. 3, пер., стр. 56.

[5] О событиях в Тибете см.: Бичурин Иакинф. История Тибета и Хухенора. СПб., 1883; его же. Описание Тибета в нынешнем его состоянии. СПб., 1828; «Маньчжурское владычество в Китае». М., из-во «Наука», 1966, стр. 243—263; W. Rockhill. The Dalai-Lamas of Lhasa. «T'oung Pao». 1910, N 11. S. 2; G. Schuleman. Geschichte der Dalai-Lamas. Leipzig, 1958; H. E. Richardson. Tibet and its history. London. 1962; L. Petech. China and Tibet in the early XVIII century. History of the establishment of Chinese protectorate in Tibet. Leiden. 1950.

[6] См. прим. 3. Mong. Д-195, л. 13 б и 14 а.

[7] Монгольский ксилограф Восточной библиотеки ЛГОЛУ, Mong. Е-38. Биография Чжанчжа-хутухты. Ч. I, л. 104.

[8] См. прим. 7, л. 111—119.

[9] Г. Ц. Цыбиков. Лам-рим чен-по, т. I, вып. 1. Владивосток, 1910, стр. XIX.

[10] А. М. Позднеев. Монголия и монголы, т. 1. СПб., 1896; т. 2, 1898.

[11] И. С. Голубев. Юнхэгун. Пекин, 1956; F. D. Lessing. Yung-ho-kung. Reports from the scientific expedition to the North-western provinces of China under Leadership of Dr. Sven Hedin. VIII. Ethnography. Stockholm. 1942.

[12] F. D. Lessing. Op. cit. p. 9—13, 57—62.

[13] Г. Ц. Цыбиков. Лам-рим чен-по, т. I, вып. 1. Владивосток, 1910, стр. XVI—XXII.

[14] П. К. Козлов. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото. М., ОГИЗ, 1948, гл. 11, 12, 19—22; Г. Ц. Цыбиков. Лам-рим чен-по, т. I, вып. 1. Владивосток, 1910, стр. XVIII.

[15] Г. Ц. Цыбиков. Буддист паломник. Пг., 1918, стр. 46—47.

ОБЗОР ИСТОЧНИКОВ ПО БУДДИЙСКОЙ ИКОНОМЕТРИИ НА ТИБЕТСКОМ ЯЗЫКЕ

В настоящее время мы еще не можем связно описать историю сложения тибетского канона иконометрии, так как индийские и тибетские источники, находящиеся в книгохранилищах различных стран мира, в подавляющем большинстве остаются либо еще неизвестными, а известные по названию — не найденными, а найденные — неизученными и неопубликованными.

Эта проблема состоит по меньшей мере из трех самостоятельных и достаточно сложных вопросов: 1) как сложился канон буддийской иконометрии в системе общеиндийской теории искусства, 2) какие индийские буддийские традиции ранней махаяны и тантризма VII—XI веков нашей эры повлияли на кристаллизацию иконометрического канона тех или иных сект тибетского ламаизма до XV века, 3) как формировался унифицированный иконометрический канон, принятый желтошапочной церковью.

Трудность решения этих вопросов заключается в том, что до нашего времени дошли в основном только позднейшие ортодоксальные источники. Судя по списку особо ценных книг, отсутствующих или очень редких в Тибете, опубликованному доктором Локеш Чандрой в серии «Материалы по истории тибетской литературы», в числе таковых значатся и сочинения знаменитых художников — основоположников основных тибетских художественных школ и составителей наиболее авторитетных руководств по технике иконописи и скульптуры[1].

Это, прежде всего, Манла-Дондуб-Чжамцхо, на которого ссылались в разных концах тибето-монгольского мира: в Тибете — Лондол-лама (XVIII век), в Амдо — Сумба-Кханбо Ешей-Балчжор (XVIII век) и Лобсан-Данби Чжалцхан (XVIII век), в Халха-Монголии — Агван-Лобсан-Кхайдуб (XIX век).

Учебная хрестоматия, составленная современными учеными тибетскими богословами и опубликованная в 1967 году в Индии[2], называет два стиля тибетской иконописи: sman-lugs, sgar-lugs.

Основной трактат первой школы составлен Манла-Дондубом sman-bla don-grub и называется cha-tshad-bzhin nor-bu «Чинтамани метрики».

Основной трактат второй школы называется karma-pa brgyad-pa mi-bskyod rdo-rje'i nyi-ma chen-po'i me-long, что, очевидно, можно перевести так: «[Сочинение] «Зерцало великого солнца», составленное восьмым [иерархом секты] гармаба [по имени] Мичжод-Дорчже»[3].

Каталог Музея тибетского искусства в Дели (Tibet House Museum), составленный тибетцами, представляет образцы иконописи трех стилей: 1) центральнотибетский стиль (U-dri); эта художественная школа основана в XIV веке нашей эры Дондубом Дорчже don-grub rdo-rje, художником из Лхобраг Мантхана lho-brag smanthang — южного района Центрального Тибета; 2) восточнотибетский стиль (Karmai-ga-dri); 3) смешанный центральновосточный стиль (Blend of Ga-dri and Men-dri).

Это деление, очевидно, отражается и в перечне тибетских художников-теоретиков — основоположников иконописных школ, приведенном в справочнике Лондол-ламы, в разделе техники, медицины и астрологии[4]. Лондол-лама называет художников из Лхобраг-Мантхана во главе с Манла-Дондубом-Чжамцхо, влияние школы которого распространилось в Цзане — Центральном Тибете, школу Чжиу — уроженца Ярлуна, о котором у нас нет никаких дополнительных сведений, перечисляет клички четырех перерожденцев из Дагбо-Шунтхина (Восточный Тибет) — Чэн-цзэба, Неу-чхунба, Ри-кхарба, Прэнг-кхаба[5].

Из названного выше списка редких тибетских книг и Ургинской (Халха-Монголия) отдельной публикации иконометрического трактата Таранатхи[6] узнаем имя последнего перерожденца — Прэнг-кхаба Балдан-Лодой и Прэнг-кхаба Балдан-Лодой-Санбо, название его трактата — lha-sku'i chag-tshad mdo-rgyud gsal-ba'i me-long —«Зерцало, объясняющее иконометрию тантр и сутр», а также то, что он был перерожденцем художника и теоретика из местности rta-nag ri-mkhar (Верхний Цзан).

Амдоский ученый XVIII века Лобсан-Данби-Чжалцхан говорит о традиции перерожденца Чэн-цзэба, называя только первого перерожденца из четырех, которые действовали в области Дагбо Восточного Тибета, упоминает также традицию художника Чжиу, но говорит о них уклончиво и пальму первенства отдает Манла-Дондуб-Чжамцхо. Сумба-Кханбо называет Чэн-цзэба в своей истории буддизма[7].

Ни одно из сочинений названных основоположников тибетских иконописных школ науке пока еще неизвестно, не видел их в Тибете и Джузеппе Туччи, интересовавшийся тибетскими иконографическими трактатами.

В целях более систематизированного изложения источниковедческой проблемы данного вопроса мы возьмем в качестве отправной точки ортодоксальные иконометрические трактаты правящей секты гелугба в Тибете, Амдо и Монголии. Это прежде всего трактат Цзонкхабы (XIV—XV века) и наиболее авторитетные в монгольском мире сочинения амдоских авторов Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана (XVIII век). На какие же источники ссылаются эти авторы? На индийские первоисточники и наиболее авторитетные оригинальные сочинения тибетских авторов. В качестве индийских первоисточников названные авторы, а также Таранатха — представитель секты чжонанба (подавленной и поглощенной сектой гелугба), называют тантру Калачакры, тантру Чакрасамвары и ее комментарий, составленный Ратнаракшитой, ученым из знаменитого индийского монастыря Викрамашила, который уехал в Кашмир, а затем в Непал накануне монгольского нашествия. Ратнаракшита ненадолго посетил Тибет и во время своего пребывания в этой стране составил названный комментарий на тантру Чакрасамвары[8].

В качестве технического руководства использовался не весь текст упомянутых тантр, а только их иконометрические разделы. Так, например, из тантры Чакрасамвары берется только 30-я глава. Эти разделы переписывались и перепечатывались, их списки были широко распространены в тибетских, амдоских, халхаских и бурятских монастырях[9]. В Монголии и Бурятии они к тому же переводились на монгольский язык. Кроме того, обширные цитаты из них включались в иконометрические сочинения Таранатхи, Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана, в них же цитировался и комментировался комментарий Ратнаракшиты.

В тибетской учебной хрестоматии названы следующие основные источники по иконометрии, при этом указано, что в них является наиболее ценным:

1) тантра Калачакры. Система 125 пальцев, модуль 12,5;

2) 30-я глава тантры Самвары. Система 120 пальцев. Общее деление на системы 12, 10, 9 ладоней;

3) тантра Черного и Красного Ямантаки. Система 8 мер. «Мудрецы, следовавшие традиции этих тантр, а также сутр, согласных [с правилами] сутры Шарипутры и тантры Калачакры, комментировали их, в результате в Тибете возникло много шастр»[10].

Из четырех индийских иконометрических трактатов, изданных в Данджуре, с которых началось знакомство европейской науки с индо-тибетской теорией искусства, здесь упомянута только сутра Шарипутры. Ее комментарий, «Читралакшана» и «Пратимаманалакшана», восходящая к Атрейятилаке, здесь не упоминаются. Беглая ссылка на них имеется у амдоских авторов иконометрических сочинений XVIII века — Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана. Таранатха в своем иконометрическом сочинении говорит о сутре Шарипутры и «Ваджрачарьякриясамуччае» Джагадарпаны.

Сумба-Кханбо в первом параграфе раздела о первоисточниках иконометрического учения приводит метрику Будды по системе Калачакры, затем после нейтрального упоминания комментария Ратнаракшиты на «Самварудайю» говорит о трактатах из Данджура «...хотя и существовала иконометрия (традиции) Шарипутры, святого риши Атри и других шастр, которые измеряли высоту и ширину [тела] Чакравартина мерой руки и стопы в 12 пальцев, в Тибете появилось много [своих] сочинений»[11].

Во втором параграфе этого же раздела он говорит: «Среди сочинений, которые в основном не расходятся с традицией тантры Самвары и комментария Ратнаракшиты, лучшим является [сочинение] «Чинтамани основных начал». Мы знаем, что автором названного сочинения является тибетский художник Манла-Дондуб-Чжамцхо. Сумба-Кханбо приводит из этого сочинения иконометрическую классификацию пантеона, состоящую из семи групп: будды нирманакая и самбхогакая — 10 ладоней; идамы, гневные риши — 12 частей; бодисатвы спокойные — 9 ладоней с излишком; богини и хранители сторон спокойного вида — 9 ладоней; гневные боги, якша и другие гневные — 8 ладоней; Ганеша и другие карлики —6 ладоней; шраваки, пратьекабудды, обыкновенные люди — мера четырех локтей[12].

Фактически Сумба-Кханбо приводит две основные традиции буддийской иконометрии: более позднюю, тантрийскую, с модулем в 12,5 пальца для системы 10 ладоней и раннюю с модулем в 12 пальцев для системы 9 и 10 ладоней.

Судя по расшифровке и поправкам к классификации Манла-Дондуб-Чжамцхо и порядку изложения вопроса, Сумба-Кханбо признает наиболее авторитетной традицию Калачакры, но прямо об этом не говорит.

Лобсан-Данби-Чжалцхан без обиняков заявляет о том, что главным первоисточником ламаистской иконометрии являются тантры, а не сутры Атри и Шарипутры. Ниже мы попытаемся объяснить причину этой негативной позиции Лобсан-Данби-Чжалцхана к собственно иконометрическим трактатам из священной энциклопедии буддизма, здесь же ограничимся констатацией того, что все названные трактаты из Данджура, за исключением шастры, приписываемой Шарипутре, не буддийского происхождения, хотя и служили в свое время техническим руководством для буддийских художников. По свидетельству достопочтенного Випуласары, цейлонским буддийским художникам до настоящего времени известен только трактат Шарипутры.

Гелугбаские теоретики искусства из Амдо, говоря о тибетских источниках, ссылаются на трактаты Цзонкхабы, Манла-Дондуба и на gong-dkar-ba bzhes-gnyen rnam-rgyal-ba'i tshad-yig thor-bu. «Частности метрики» — сочинение мудреца из Гонгар». Кто этот мудрец,

нам неизвестно, или один из четырех перерожденцев, упоминаемых Лондол-ламой, — Чэн-цзэба, уроженец Гонгара, или кто-то другой.

Сам Цзонкхаба в разделе иконометрии ссылается только на тантры.

Чрезвычайно любопытен иконографический сборник, составленный ургинским Номун-ханом Агван-Кхайдубом в XIX веке[13]. Основной частью сборника является переиздание трактата Таранатхи rgyal-ba'i sku-gzug-kyi cha-tshad bstan-pa bde-skyid 'byung-gnas. «Прославленный источник учения о метрике изображения тела татхагат», который, судя по упомянутому выше списку редких книг, отсутствует в Тибете.

К трактату Таранатхи добавлена компилятивная часть о пользе правильных изображений божеств и греховности ошибок и искажений их облика. Разделом подобного содержания начинается трактат Цзонкхабы, имеется он и в трактате Лобсан-Данби-Чжалцхана.

Таранатха в своем трактате приводит 77 шлок из 30-й главы тантры Самвары, комментирует непонятные фразы и делает замечания о переводе, затем разбирает комментарий Ратнаракшиты на эту главу, комментирует иконометрический раздел тантры Калачакры, ссылается на тантру Черного и Красного Ямантаки, делает общие замечания о сутре Шарипутры, критикуя тех, кто отрицает ее значение, и после рассуждений о формировании различных систем пропорций изображения тех или иных разрядов пантеона дает описание иконометрических систем в 125, 120, 108, 96, 72, 60 ангула и антропометрию по системе Калачакры, затем переходит к частностям — описанию форм лица, глаз, канонических поз, причесок, украшений и атрибутов.

Трактат Таранатхи очень интересен и ценен тем, что дает определенный материал по истории формирования тибетской иконометрии и позволяет сделать некоторые предположения о характере неизвестных нам тибетских сочинений по иконометрии.

В тантре Калачакры детально изложена система 125 ангула, в тантре Самварудайе — система 120 ангула, к которой отнесены все божества «сокровенной ваджры». В тантре Самварудайе дается понятие системы 12, 10 и 9 частей с неопределенным указанием, что «красивые и спокойные» изображаются по системе 12 и 9 частей, а «некрасивые» — по системе 10 частей. При этом метрика шакти не отличается от метрики их супругов, иными словами, богини могли изображаться по системам 12, 10 и 9 частей.

Говоря о ранней тибетской иконометрии, Таранатха неоднократно указывал, что ошибки и противоречивые толкования возникали из-за того, что тибетцы не имели полных переводов нужных сутр и тантр и руководствовались их указаниями только в выдержках и цитатах.

По ссылкам из различных тибетских сочинений мы установили обязательный минимум индийских источников в качестве основы тибетской комментаторской и оригинальной литературы по иконометрии. Распространялись и действовали они в различные периоды формирования тибетского ламаизма, и у каждого из них было свое время признания и забвения. Одни из них были раскритикованы и отвергнуты, другие — признаны ортодоксальными, но даже среди последних не все и не всегда были одинаково популярными. В частности, авторитет иконометрического раздела «Самварудайи» в секте желтошапочников скорее формальный, чем действительный, даже с поправками Ратнаракшиты.

Характер ранней комментаторской и более поздней оригинальной иконометрической литературы определялся тем, какие индийские и непальские традиции, практические и литературные, были приняты за основу в той или иной секте тибетского ламаизма. Первые попытки иконометрической систематизации ламаистской иконографии были

предприняты богословами и теоретиками-художниками из секты сакья-ба на основе тантры Самвары и комментария Ратнаракшиты.

Секта гелугба в определенной мере завершила иконометрическую унификацию пантеона, взяв за основу тантру Калачакры, формально ссылаясь на тантру Самвары, но не пользуясь ее указаниями. В сочинении Цзонкхабы даны системы 125, 120, 108 и 96 пальцев с точным отнесением к соответствующим разрядам пантеона.

Амдоские авторитеты в области иконометрической литературы не упоминают трактат Таранатхи в числе тибетских источников. К сожалению, мы не знаем, с кем спорит Лобсан-Данби-Чжалцхан, посвящая один из разделов своего трактата по иконометрии разбору вредных течений не только невежественного нарушения, но и сознательного оспаривания канонических метод.

Мы полагаем, что в книгохранилищах МНР могут быть найдены неортодоксальные источники и такие, которые в Тибете считаются редкими или утраченными.

Ургинские ученые ламы относились с почтением к литературному наследию Таранатхи, поскольку чжебцзун-дамба-хутухта считался его перерожденцем. В этом отношении очень интересно заключение ургинской публикации иконометрического трактата Таранатхи, в котором Агван-Лобсан-Кхайдуб дает своего рода рекомендательный список литературы для художников (31б—32а):

1) тантра Калачакры и ее комментарий;

2) тантра Самвары и комментарий Ратнаракшиты;

3) трактат Цзонкхабы lha-sku'i phyag-tshad rgyal-ba'i gzugs-brnyan legs-par blta-ba'i me-long —«Зерцало, ясно показывающее метрику тела богов, [а также] изображения Будды»;

4) трактат великого мудреца из Мантхан cha-tshad yid-bzhin-nor-bu с примечанием, что его труд не противоречит методе названных выше сочинений;

5) трактат одного из четырех перерожденцев 'phreng-kha-ba dpal-ldan blo-gros bzang-po, о котором мы говорили выше;

6) трактат Таранатхи о метрике phyag-tshad-kyi gzhung;

7) трактат ачжи Лобсан-Данби-Чжалцхана.

Составитель сборника говорит, что все эти сочинения не противоречат друг другу и соответствуют правильной методе, поэтому следует их знать хорошо. Здесь же оговаривается противоречие между трактатами Цзонкхабы и Манла-Дондуб-Чжамцхо в метрике человека, но подробнее об этом будет сказано ниже.

Напомним, что трактаты под номерами 4, 5 и 6 значатся в списке редких книг в Тибете. В Монголии же их должен был знать каждый квалифицированный иконописец. Лондол-лама, перечисляя главных тибетских художников из Цзана, Ярлуна и Дагбо, говорит о том, что метрика богов в их сочинениях единая, и приводит измерения по системам 125, 120, 180 и 96 ангула. К этому можно добавить, что его данные не отличаются от иконометрии Таранатхи, Цзонкхабы и амдоских авторов.

Но мы, естественно, должны задуматься, почему же в Тибете стали редкими сочинения знаменитых основоположников главных тибетских художественных школ: или они были заменены более новыми отредактированными руководствами, или иерархи секты гелугба, унифицируя тибетский канон, постарались убрать из обихода все негелугбаское.

Судя по трактату Таранатхи, в них могли быть кое-какие детали, нежелательные для ортодоксальной традиции, но чрезвычайно интересные для современной исторической науки.

Наши поиски должны быть направлены на выявление более ранних источников доцзонкхабинского периода и неортодоксальных сочи-

нений, вышедших из обыденного употребления в период господства церкви желтошапочников.

Что дают нам в этом смысле сведения русских и западных тибетологов?

О собственно тибетских иконометрических сочинениях первые случайные несистематизированные сведения были даны русскими учеными И. Я. Шмидтом и Бётлингом[14].

Большой вклад в русскую тибетологию сделал бурятский ученый Г. Цыбиков, проведший в Тибете четыре года (с 1899 года по 1902 год) и пожертвовавший Петербургскому азиатскому музею около 80 собраний сочинений тибетских авторов (333 тома)[15], которые и в настоящее время являются важнейшей частью коллекции тибетского фонда библиотеки Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР. В списке тибетской коллекции Г. Цыбикова под номером 72 значится собрание сочинений (в 2 томах) a-kya yongs-'dzin-gyi gsung-'bum.

В 1903 году студент Петербургского университета Базар Барадин по заданию Российской академии наук собирал в забайкальских дацанах сведения о технике бурятских иконописцев. Б. Барадин приобрел в Цугольском и Агинском дацанах четыре тибетских текста с подстрочным монгольским переводом, шесть композиционных чертежей и три монгольских перевода тибетских иконографических сочинений[16]. В этой коллекции есть 30-я глава тантры Чакрасамвары, отрывок из комментария на указанную тантру, монгольский перевод иконометрического трактата Лобсан-Данби-Чжалцхана и сочинение Чжомдан-Ригби-ральди и безыменные монгольские тексты о пропорциях татхагаты.

Список Б. Барадина почти полностью совпадает с теми сведениями, которые получил Бертольд Лауфер со слов «ламы Цыбикова» (Гомбожапа Цыбикова) о тибетских и монгольских иконографических сочинениях, распространенных в Амдо[17].

Бертольд Лауфер сообщает, что с помощью Г. Цыбикова было восстановлено правильное название сочинения Сумба-Кханбо (неполно и ошибочно названного Сарат Чандра Дасом) sku-gsung-thugs rten-gyi thig-rtsa mchan-'grel-can me-tog 'phreng-mdzes zhes bya-ba — «Прекрасная гирлянда цветов, снабженная толкованием основных начал изображения божеств, букв священного писания и чайтья». Г. Цыбиков сообщил Лауферу, что это сочинение считалось у монгольских иконописцев наиболее важным из известных иконографических трактатов[18].

В списке Лауфера тибетских и монгольских иконографических сочинений нет либо имени автора, либо названия сочинения, либо отсутствует то и другое, но он свидетельствует о том, что в Амдо, кроме сочинений Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана, еще в начале XX века были известны и другие трактаты на тибетском и монгольском языках. В Бурятии в настоящее время ламы называют только тибетские сочинения и ничего не знают об оригинальных иконографических руководствах на монгольском языке.

Более определенные сведения о монголоязычных сочинениях дает А. М. Позднеев[19], который в своей книге «Быт буддийских монастырей в Монголии» привел в русской транскрипции три названия монгольских иконографических руководств:

1) «Вачирун ицзагур цзабсар». А. М. Позднеев процитировал из этого сочинения метрику тела Будды в высоту и ширину. Эта метрика общепринятая, то есть та, которую мы знаем по трактатам Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана;

2) «Дегеду амугулан санвар». Приведена классификация формы лица будд, дакини, биритов, «бута», докшитов. Даны общие указания о длине тела божеств, относящихся к системе 12 ладоней. Дара-эхе и

докшитов, а также краткая метрика лица Будды, более подробное описание метрики кисти руки, общая метрика ноги;

3) «Цагун-хурдэ». Приведено описание глаз будды, докшитов и дакини, метрика носа будды и описание измерений объема его тела.

По отрывочному русскому пересказу трудно определить, с какого тибетского сочинения были переведены или по каким тибетским источникам были составлены эти монгольские трактаты, но по некоторым данным (длина коленной чашечки, длина и ширина глаза будды и т. д.) видно, что в сочинениях под номерами 2 и 3 имеются отклонения от официальной традиции XVIII века.

Сочинение под номером 2, судя по метрике глаза Будды, отражает традицию сутры Шарипутры, а по размерам колена — традицию либо комментария Ратнаракшиты, либо сочинения Чжомдан-Ригби-ральди, а по указанию на систему 12 ладоней — тантры Самвары. По всей вероятности, это образец компилятивного, комментаторского сочинения, которых было довольно много в Тибете до реформы Цзонкхабы.

В сочинении под номером 3 размеры глаза Будды отражают традицию, близкую к системе дашатала «Пратимаманалакшаны», но не совпадающую с ней полностью.

В 1949 году была опубликована трехтомная монография о тибетской иконописи Джузеппе Туччи под названием „The Tibetan painted scrolls", в которой впервые дана сводка тибетских иконометрических источников (без учета материалов русских изданий) и сделана первая попытка анализа тибетской иконометрии. Можно не согласиться с отдельными положениями и выводами, подметить некоторые неточности, но все эти недостатки не умаляют общей ценности значительного и полезного труда. В тибетологии почти никто не застрахован от ошибок, тем более в отрыве от живой традиции тибетской культуры.

Джузеппе Туччи в упомянутом труде дал общую сводку известных ему индийских и тибетских иконометрических источников[20], пользуясь работами Б. Лауфера, М. Лалу, публикациями тантр, а также тибетскими материалами — справочниками и оригинальной иконометрической литературой de visu.

Туччи назвал четыре тибетских версии «Пратималакшаны» Шарипутры:

1) bde-bar gshegs-pa'i sku-gzugs-kyi tshad bstan-pa

Перевели на тибетский язык переводчик из Непала Джалсиддхи и лоцава Чжанчуб;

2) mto-bcu-pa nya-grodha-ltar chu-zheng gab.

3) bcom-ldan-'das sku-gzugs-kyi mtshan-nyid mto-bcu,

4) sha-ri-bu zhus-pa'i tshad-kyi Переводчики Атиша jo-bo-rje, rma-dge-blo-gros.

Кроме этих версий, им назван ряд сочинений другого направления, тантрийского и принадлежащего собственно тибетской традиции;

1. rgyud-sde rgya-mtsho sku-gzugs chag-tshad-kyi rab-tu-byed-pa kun-las bsdus-pa'i (конца названия нет).

Сборник садхана, перечисление божеств, иконометрического раздела нет. Сочинение скопировано с манускрипта монастыря Сакья.

2. sku-gzugs-kyi chag-tshad rab-tu-byed-pa kun-las bsdus-pa

Иконометрический трактат, являющийся приложением к предыдущему. В нем дается метрика будд дхармакая и самбхогакая, идамов, начиная с Самвары. Автор dpal mi-pham bsod-rnams gyi rgya-mtsho phyog-las thams-cad-las rnam-pa'i rgyal-ba'i sde

3. rdzogs-pa'i sans-rgyas mchog-gi sprul-pa'i sku'i chag-tshad sman-thang mdzad-pa

Фрагмент трактата, написанного знаменитым Мантханба из Лхобрага, главы 7—10. В них дана метрика божеств от Шакьямуни до

шравака, от якша и ракшаса до Ганапати. В трактате даны цитаты из наиболее авторитетных тантр.

По колофону полный титул сочинения—legs-bshad 'od-zer brgya-phrag.

4. bde-bar -gshegs-pa'i sku-gzugs-kyi tshad-kyi rab-tu-byed-pa'i yid-bshin-gyi nor-bu, 34 листа.

Это основной трактат по иконометрии, в котором есть также метрика ступ. Напечатан в dga-ldan phun-tshogs-gling. Автор dpal-blo bzang-po переиздал сочинение Мантханба, чьим хубилганом он считается. У Туччи не было полного текста сочинения Мантханба, поэтому он не мог судить, внес ли Бал-Лобсан-бо в него какие-либо дополнения.

Туччи считает, что трактаты Мантханба и его школы имеют большое сходство с комментарием «Пратималакшаны», изданной Харидас Митрой.

5. bris sku-rnam bshad mtheng (?) ba dan ldan

Небольшое сочинение по иконометрии, написанное известным печатником Падмагабро. В сочинении описано возникновение изображений Будды, дается метрика божеств различных категорий пантеона, начиная с Будды и кончая докшитами.

Из иконометрической библиографии, приведенной в монографии, нас прежде всего интересуют те тибетские сочинения, которые Туччи видел и держал в руках.

Сочинения 1 и 2, по всей вероятности, являются теми трактатами, которыми пользовались художники секты сакьяба. Сочинение 2, очевидно, составлено по комментарию Ратнаракшиты и «Криясамуччае» Джагадарпаны и принадлежит доцзонкхабинской традиции тантрийских культов Самвары и Хэваджры. Вызывают сомнение заголовки трактатов. Первый из них оборван на показателе родительного падежа, во втором то, что выдается за имя автора, скорее является частью заголовка из колофона, поскольку в нем говорится о разряде татхагат из всего сонма тантрийских божеств. Кроме того, в аннотации к сочинению говорится о метрике будд дхармакая, но будды в этой кае не имели видимой материальной формы и не изображались в живописи и скульптуре. Изображением дхармакая обычно служила ступа. Но несмотря на эти ошибки, указание Туччи на сам факт существования этого сочинения очень ценно, так как иконометрические руководства красношапочной секты относятся к редким памятникам.

Очень интересны сочинения под номерами 3 и 4, восходящие к традиции Мантханба, а также тибетские версии трактата Шарипутры. Публикация этих текстов была бы очень полезной для изучения истории тибетской теории искусства.

Любопытен также тот факт, что в Тибете Туччи не встретил прославленных в монгольском мире тибетских трактатов ученых богословов из Амдо.

Ссылаясь на Лондол-ламу, Туччи приводит список наиболее известных тибетских авторов иконометрической литературы.

1) Манла-Дондуб-Чжамцхо из местности Лхобраг. На этого художника ссылается пятый далай-лама, называя его phir-thog dvang-pa (Собрание сочинений, т. Wa, rtsis л. 9);

2) dbu-mdzad chos -dbyings rgya-mtsho из местности Цзан. На него, как известного художника, ссылаются Лобсан-Чжамцхо и Сумба-Кханбо (конкретных ссылок Туччи не приводит);

3) Мантханба — отец и сын, одного из которых зовут sman-thang 'jom-pa'i dbyings;

4) byiu lha-bzo из Ярлуна; 5) zhun-thing-pa'i dag ris;

6) sprul-sku mkhyen-brtse gong-dkar stod; 7) sprul-sku sne'u-chung-ba;

8) sprul-sku ri-mkhar-ba; 9) sprul-sku phreng-kha-ba;

1. Dasatalanyagrodhaparimandalabuddhapratimalaksananama. Sastala nyagrodhaparimandala buddhapratimalaksanama sans-rgyas-kyi sku-gzugs-brnyan-gyi mtshan-nyid mto-bcu-pa shing nyagrodha-ltar chu-zheng gab-ba zhes gya-ba. Данджур, нартанское издание, т. go л. 5б—7б.

Колофона нет. Трактат приписывается Шарипутре и считается изложением наставлений самого будды Шакьямуни. Оригинал на санскрите опубликован дважды — Джитендранатх Банерджи[22] и Харидас Митрой[23]. Тибетский текст не издан.

2. Sambuddhabhasitapratimalaksanavivarananama rdzogs-pa'i sans rgyas-kyis gsung-ba'i sku-gzugs-gyi tshad-kyi rnam-'grel zhes gya-ba Данджур, нартанское издание, т. go, л. 7б—10б.

Колофон: rgya-gar-gyi mkhan po dharmadhara dang; lotshaba yar-lungs-pa grags-pa rgyal-mtshan-gyis mang-yul gung- thang-gi rgyal-sar bsgyur-po; grub-pa kun-mkhyen chos-rgyal-gyi; gsung-gi 'od-zer snang-bar brten; mkhan chen pandi-ta; dam-chos 'dzin-dags gsung brten-nas yar-lungs grags-pa rgyal-mtshan-gyis; gung-thang-sar legs-par bsgyur-ro— «Индийский пандита Дхармадхара и переводчик из Ярлуна Дагба-Чжалцхан перевели в городе Гунтхан местности Манюл».

Этот текст является комментарием на текст «Пратималакшаны». Он известен по каталогу Кордье. Туччи указывает, что комментарий «Пратималакшаны», изданный Харидас Митрой, отличается от тибетского текста комментария из Данджура[24].

3. Citralaksanama. Ri-mo'i mtshan-nyid.

Данджур, нартанское издание, т. go, л. 11а—23а.

Состоит из трех глав. Первая — л. 11а—15б, вторая 16а—16б, третья —17а—23а. Оригинал на санскрите не найден. Тибетский текст и перевод его на немецкий язык с обширным введением издан Б. Лауфером, перевод на русский язык М. И. Воробьевой-Десятовской издан в сборнике «Мастера искусства об искусстве», М., 1965.

4. Pratimamanalaksananama. Sku-gzugs-kyi tshad-kyi mtshan-nyid ces bya-ba. Данджур, нартанское издание, т. go, л. 23а—28.

Колофон: mkhan-po dharmadhara dang; sgra-bsgyur grags-pa-rgyal-mtshan-gyis; sku-gzugs chag-tshad mtshan-nyid-kyis; sgra-ngon legs-par bsgyur-yin. «Пандита Дхармадхара и переводчик Дагба-Чжалцхан перевели [трактат] «Сущность метрики изображения тела».

Тибетский текст издан Паниндранатх Бозе. Оригинал на санскрите издан дважды — Бозе[25] и Банерджи[26]. Но данный текст из Данджура не является переводом текста Банерджи.

Тибетская буддийская иконометрия, очевидно, начиналась с традиции, зафиксированной в трактатах из Данджура. Как долго тибетские художники руководствовались этими правилами, нам неизвестно. Но, по всей вероятности, одновременно существовали сочинения и более поздней индийской традиции, которые также оказывали влияние на формирование собственно тибетских художественных школ.

Подготавливая к изданию тибетский текст четырех названных выше трактатов, Лауфер обнаружил несоответствие индексов действительному составу различных изданий Данджура. По индексу чжонейского издания в конце первой части 123 тома числятся два сочинения по технике, но их в этом томе нет, о них сказано следующее: rgyal-dbang lnga-ba'i dkar-chag-tu; bram-ze-chen-po dha-ra-hamis mdzad-pa'i dus bstan-pa'i me-long rgya-gar shar phog-kyi pandita dznya-nashri dang; lo-tsa-ba nyi-ma-rgyal -mtshan-gyi 'gyur zhes bya-ba dang; drang-srong phur-bus mdzad-ba'i lo drug-cu'i 'bras rtsis phur brtag bal-

yul-gyi mkhas-ba bi-na-seng-ge'i 'gyur; zhes-ba byung yang dpe ma 'byor bas slar btsal dgos-so — «По каталогу пятого далай-ламы хотя и названы следующие сочинения:

1) dus bstan-pa'i me-long Kalasasanadarsa — автор — великий брахман Дхарахами, переводчики — пандита Джнянашри из Восточной Индии и переводчик Ньима-Чжалцхан.

2) lo drug-cu'i 'bras rtsis phur brtag — автор — ришн Брихаспати, переводчик — непальский ученый Винасимха.

Но эти труды не найдены и должны быть разысканы»[27].

Сумба-Кханбо Ешей-Балчжор и Лобсан-Данби-Чжалцхан-Балсанбо указывают в своих иконометрических сочинениях на то, что в Тибете периода до Цзонкхабы было много иконометрических трактатов, составленных тибетцами, но не дают полного перечня ни авторов, ни названий сочинений. В практике бурятской иконописи и скульптуры известны были в основном трактаты двух названных выше авторов, но и остальные руководства, несмотря на ревизию иконографического канона, проведенную Цяньлуном с помощью чжанчжа-хутухты Ролбидоржи и Лобсан-Данби-Чжалцхана, судя по находкам Г. Цыбикова в Амдо и Б. Барадина в Цугольском дацане в Бурятии, все же не были изъяты из употребления.

---

[1] Materials for a history of Tibetan Literature. Part 3. New Delhi. 1963. Sata—Pitaka series, vol, 30, p, 584.

[2] Tibetan text-books. Poetical composition and grammar. Reader 9, Dharmasala India. Раздел техники искусства, стр. 248—266.

[3] См. прим. 2, стр. 255.

[4] Tibet House Museum. Catalogue. Delhi.

[5] «Справочник Лондол-ламы», т. ma, bzo dang gsog skar rtsis rnams-las byung ba'i ming-gi grans gzhugs-so — Раздел техники, медицины и астрологии, л. 7—10 б.

[6] ЛО ИВ АН, Тиб. ф., № В 2719, л. 32 а. Трактат Таранатхи в сборнике Ургинского номун-хана Агван-Лобсан-Хайдуба.

[7] Sumpa khan-po Yece Pal Jor. Pag sam jon zang. Ed. Sarat Chandra Das. Part I Calcutta, 1908, p. 137; Berthold Laufer. Dokumente der Indischen Kunst. Erstes Heft. Malerei. Das Citralakshana. Leipzig, 1913, s. 190—191.

[8] Nalinaksha Dutt. Buddhism in Nepal. «Bulletin of Tibetology», vol, III № 2, 1966, Gangtok; Taranatha'. Geschichte des Buddhismus in Indian, St. Petersburg. 1869, s. 253—254.

[9] «Известия императорской Академии наук», т. XXII, 1905, № 3; К. Залеманн. Список материалов Ц. Жамцаранова и Б. Барадина, 1903—1904; «Известия императорской Академии наук», т. XXI, серия V, 1904; Г. Цыбиков. Список тибетским изданиям, привезенным Гомбожапом Цыбиковым в 1903 г. и пожертвованным музею Musei Asiatici Petropolitani императорским Географическим обществом. «Известия императорской Академии наук», т. XXI, 1904, № 3.

[10] См. прим. 2.

[11] «Собрание сочинений Сумба-Кханбо», т. nga. Иконометрическое сочинение (см. § 2 данной монографии), л. 10 а.

[12] См. прим. 11.

[13] См. прим. 6.

[14] I. Schmidt, O. Böhtlingk. Verzeichniss der tibetischen Handschriften und Holzdrucke im Asiatischen Museum. «Bull. hist, philol. de l'Acad. imp. de sciences de St. Petersburg.» t. IV, 1847, № 6, 7, 8, 31, St.-Petersburg.

[15] См. прим. 9.

[16] См. прим. 9. По нумерации в списке К. Залеманна: № 27. Сочинение Сумба-Кханбо по иконометрии; № 15. Монгольский перевод иконометрического сочинения Аджа-гэгена, то есть Лобсан-Данби-Чжалцхана: № 17, 30-я глава «Самварудайи». Тибетский текст с монгольским подстрочным переводом; № 95. Отрывок из комментария к 30-й главе «Самварудайи»; Тибетский текст с монгольским подстрочным переводом; № 16. Сочинение тибетского автора XIII в. Bcom-ldan-rig-pa'i ral-gri; № 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26 — композиционные чертежи.

[17] Berthold Laufer. Dokumente der Indischen Kunst. Erstes Heft. Malerei. Das Citralakshana. Leipzig, 1913, S. 39, 40, 41.

[18] См. прим. 17, стр. 40.

[19] А. Позднеев. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887, стр. 54—57.

[20] G. Tucci. The Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1949, vol. 1, p. 291—294.
[21] Georg Huth. Verzeichnis der im tibetischen Tanjur, Abteilung mDo (sutra), Band 117—124, enthaltenen Werke. Sitzungsberichte der Berliner Akademie, 1895, s. 271.
[22] I. N. Banerjea. Pratimalaksana. Text from Nepal. Calcutta University Press, 1932.
[23] Haridas Mitra. Pratimalaksana, Sarasvati Bhavana Series, 1933.
[24] См. прим. 20, стр. 292.
[25] Pratima-mana-laksanam, Ed. by Phanindra Nath. Bose, M. A. Punjab Oriental Series. Lahore. 1929, N XVIII.
[26] J. N. Banerjea. The Development of Hindu iconorgraphy. Calcutta, 1956.
[27] См. прим. 17, стр. 55—56.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОМЕТРИИ ПО ИНДИЙСКИМ И ТИБЕТСКИМ ИСТОЧНИКАМ ДО XVIII ВЕКА

Джузеппе Туччи полагает, что собственно тибетской теории буддийского искусства не было и не могло быть, так как тибетцы слепо восприняли священные индийские образцы и благоговейно им следовали, не смея вносить какие-либо изменения в практику и теорию культового искусства[1]. Но сравнение индийских и тибетских источников по иконометрии и другим вопросам техники искусства показывает, что неизменных правил для изображения Будды и других божеств буддийского пантеона не было ни в Индии, ни в Тибете.

И в Индии, и в Тибете технические правила культовой живописи и скульптуры изменялись с течением времени, в процессе борьбы сектальных толков, смены господствующих направлений буддийского вероучения, выдвижения тех или иных региональных художественных школ. Унификация буддийского художественного канона в Индии прервалась с исчезновением буддизма в этой стране в XI—XIII веках нашей эры. В Тибете с VII века по XIII век нашей эры шел процесс накопления и первичного освоения разноречивого потока индийских буддийских влияний, и только в XIV—XV веках более или менее четко определяется собственно тибетская традиция.

После введения и распространения Калачакры в Тибете и особенно после реформы Цзонкхабы начинается критическая переоценка ранних индийских первоисточников по технике искусства.

В трактатах Таранатхи, Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана зафиксировано уже сложившееся непризнание индийских источников доваджраянистской традиции. Не только «Читралакшана» и «Пратимаманалакшана» — памятники небуддийского происхождения, но и знаменитая сутра Шарипутры «Пратималакшана», трактующая иконометрию Будды якобы со слов самого Шакьямуни, не признаются в качестве ортодоксальных первоисточников буддийской иконометрии. Господствующая ламаистская традиция, начиная с трактатов Цзонкхабы и кончая хрестоматией, изданной тибетскими ламами в Индии в 1967 году, считает ортодоксальными первоисточниками буддийского культового искусства тантры, в первую очередь тантры Самвары, Калачакры, Черного и Красного Ямантаки.

Мы полагаем, что отрицание значения ранних индийских первоисточников в истории практики и теории буддийского искусства в Тибете отражает формальную, схоластическую точку зрения господствующей секты, которой необходимо было представить свою традицию в качестве вечной и неизменной истины, но для этого нужно было скрыть историю формирования тибетского канона и существование других школ.

Начало тибетской теории культового искусства коренится в индийской традиции в целом, поэтому нельзя выдвигать одни памятники в ущерб другим. И ранние, и поздние индийские сочинения по иконометрии и композиции вышли из одного корня индийской эстетики и сыграли свою роль в истории тибетского художественного мышления.

Этот спор схоластичен еще и потому, что главным источником канона пропорций были не те или иные древние индийские и более поздние тибетские тексты, а реальная практика познания человеком самого себя, своей физической и духовной природы и окружающего мира, объективных законов естественного порядка земной жизни. Источник канона пропорций богов — познание законов сложения человеческого тела и признание определенного типа телосложения в качестве эталона красоты. Любопытно, что, несмотря на хронологические, национальные, культурные и религиозные различия, древние египтяне, греки, римляне, средневековые европейцы, византийцы, индийцы и тибетцы были единодушны в определении нормы телесной красоты или системы пропорций идеально красивого человеческого тела.

Норма человеческой красоты послужила эталоном для конструирования небесной красоты. Более того, даже некрасивое телосложение пригодилось для классификации богов по принципу — все высшее должно быть красивым, а низшее — некрасивым. Таким образом, для изображения иерархических категорий пантеона были избраны различные физические типы людей, все размеры их тела зафиксированы и утверждены в качестве священных правил, пренебрежение которыми приравнивалось к богохульству и безбожию.

В данном разделе необходимо сравнить известные нам индийские и тибетские сочинения по иконометрии, чтобы на основании документальных фактов выяснить объективное значение тех или иных индийских источников и определить ведущую тенденцию развития иконометрических теорий в Тибете.

Индийские источники по иконометрии, ранние и ваджраянистские, вошли в состав Ганджура и Данджура.

В Отделе комментарием к сутрам Данджура в томе go имеется подраздел технических наук, в котором к области искусства относятся пять трактатов: «Пратималакшана», или сутра Шарипутры, комментарий к этой сутре, «Пратимаманалакшана», «Читралакшана» и трактат Нагарджуны о построении бхавачакры — фигуративной схемы, иллюстрирующий учение о причинно-зависимом существовании (пратитьясамутпада).

Тантры Самвары, Калачакры, комментарий Ратнаракшиты, «Ваджрачарьякриясамуччая» не входят в этот раздел, хотя и перечисляются в тибетских сочинениях в качестве теоретических первоисточников по искусству. Названные трактаты не являются собственно иконографическими или иконометрическими сочинениями. В художественной практике буддийские иконописцы и скульпторы обращались только к соответствующим иконометрическим и иконографическим разделам тантрийского ритуального сочинения. Между тем названные выше четыре трактата из раздела технических наук представляют собой уже самостоятельные и специальные иконометрические сочинения, хотя некоторые из них в свое время были только частью индуистских ритуальных текстов. Иными словами, эти иконометрические трактаты из Данджура являются уже обособившимися извлечениями технических правил искусства, которыми могли пользоваться художники различных религиозных направлений.

Тарапада Бхаттачарья и Джитендранатх Банерджи[2] указывают на то, что буддийские художники пользовались общим наследием индийской эстетики и что тексты по теории и технике скульптуры и живописи возникли в Индии в глубокой древности и не были полностью связаны с религией, хотя впоследствии их находили чаще всего в составе ритуальных книг.

Приводимые ими материалы об иконометрических разделах — в пуранах, вишнуистских текстах Панчаратры, в шиваистских агамах Северной и Южной Индии, в индуистских тантрах — говорят о несомнен-

ном единстве технических правил в смысле общности единиц измерения, точек измерения (членения тела на измеряемые части), количественного описания различных типов телосложения (иконометрических систем, или систем пропорций тела), классификации позиций тела, форм лица, глаз, их эмоциональной экспрессии и т. д.

С теми или иными видоизменениями эти общие принципы иконометрии включались в ритуальные тексты различных религиозных систем Индии. Поэтому естественно, что, пользуясь индуистскими техническими текстами, буддийские художники отбрасывали все другие части целого текста, то есть то, что относилось к иноверному культу. Впоследствии эти извлечения, получившие самостоятельное практическое назначение, были опубликованы «отдельным изданием» в составе буддийского канона.

Тот же процесс происходил и с иконометрическими разделами буддийских тантр.

Все тибетские теоретики ссылались в основном на две тантры — Калачакры и Самвары, иконометрические разделы которых приемлемы только для систем 125 и 120 ангула. Названные разделы распространялись в отдельных списках вплоть до Монголии и Бурятии. К этим источникам добавляется (не всеми авторами) тантра Черного и Красного Ямантаки, что вполне закономерно, поскольку система 8 ладоней, или 96 пальцев, в тантрах Калачакры и Самвары не излагается.

Кроме того, неоднократно встречаются ссылки на «Криясамуччаю», причем гелугбаские авторы цитируют ее или ссылаются на нее только в тех разделах своих сочинений, которые трактуют вопросы о пользе правильных изображений и греховности технических ошибок, о пользе исполнения священных статуй, икон, храмов, ступ и т. д.

Необходимо вкратце коснуться того, что же общего и различного в индийской и тибетской буддийской иконометрии.

Если говорить о самых общих принципах, то в индийской и тибетской иконометрии есть единство единиц измерения: модулем служит равнозначная большая мера — ладонь, лицо, пядь, стопа (редко). Но в измерении на малую меру (ангула — палец) этот модуль в индийских буддийских и индуистских системах не однозначен.

В более ранних памятниках, в системе наватала, модуль ладони обычно равен 12 ангула, в более поздних индуистских системах, вишнуистских и шиваистских — от 13 и почти до 14 ангула (без 7, 5, 3, 1 ява) в системе дашатала, в других, меньших системах — 10 ангула и меньше. В буддийской иконометрии модуль ладони равен 12,5 ангула для системы дашатала высшей подгруппы и 12 ангула для всех остальных систем. Отклонения от этого правила наблюдаются в иконометрических сочинениях неортодоксальных сект в Тибете.

Единые принципы наблюдаются также в классификации иконометрических систем по количеству больших мер в высоте тела. Таких систем может быть 10: дашатала (10 ладоней), наватала (9 ладоней), аштатала (8 ладоней), саптатала (7 ладоней), шаттала (6 ладоней), панчатала (5 ладоней), чатустала (4 ладони), тритала (3 ладони), двитала (2 ладони), экатала (1 ладонь).

В индуистской иконометрии южных индийских школ каждая из 10 систем имела три варианта, или подгруппы: высшую (уттама), среднюю (мадхьяма) и низшую (адхама), разница между которыми равнялась четырем ангула[3].

В тибетской буддийской иконометрии были приняты средние подгруппы в системах 10, 9, 8, 6 и 5 ладоней (остальные не употреблялись), причем в системе 10 ладоней, наряду со средней подгруппой в 120 пальцев, имелась высшая подгруппа в 125 пальцев.

Отличия между буддийскими и индуистскими, буддийскими индийскими и тибетскими системами заключались в реальном значении

модуля и в том, служила ли большая мера — ладонь, лицо, пядь — действительным модулем названных систем, а также в методике измерения тела и количественного описания различных типов телосложения.

Ниже мы рассмотрим восемь индийских памятников, переведенных на тибетский язык: четыре трактата по иконометрии из Отдела комментариев к сутрам в Данджуре[4], тантру Калачакры и «Самварудайю»[5] из Отдела тантр Ганджура, «Криясамуччаю» Джагадарпаны[6] и комментарий Ратнаракшиты[7] на «Самварудайю» из Отдела тантр Данджура. Эти памятники называются тибетскими авторами в перечне основных источников тибетской иконометрии.

В развитии тибетской иконометрической теории можно наметить четыре этапа: 1) перевод индийских источников на тибетский язык, 2) составление комментариев к индийским источникам, 3) составление компилятивных руководств, 4) критический разбор индийских источников и составление оригинальных тибетских руководств.

Для сопоставления индийских и тибетских памятников мы приводим описание их содержания по схеме и порядку изложения предмета в тексте трактатов.

I. **«Пратималакшана» Шарипутры** sans-rgyas-kyi sku-gzugs-brnyan-gyi mtshan-nyid mto-bcu-pa shing nyagrodha-ltar chu-zheng gab-ba Данджур, Отдел комментариев к сутрам, нартанское издание, т, go, л. 5б—7б.

Схема содержания:

1. Вопрос Шарипутры Будде о том, как сделать сандаловое изображение будды в образе человека. Ответ Будды: статуи, сделанные для почитания живого Будды в образе человека или отошедшего в нирвану, должны изображать тело, подобное дереву ньягродха, то есть равное в длину и высоту и пропорциональное во всех своих частях и измерениях.

2. Наставление о правилах иконометрии. Высота тела 120 пальцев. Ушниша —4 пальца, голова до края волос — столько же, лицо — 12,5 пальца, третья часть лица — больше четырех пальцев. Размеры подбородка, губ, носа, глаз, бровей, ушей, шеи (ширина и объем); плеча, руки — плеча, предплечья, кисти, ладони, пальцев. Размеры туловища: от яремной впадины до сердца, от сердца до пупка, расстояние между сосками — по 12,5 пальца в каждом названном отрезке, ширина торса от грудей до подмышек, объем груди, расстояние от сосков до пупка, глубина пупка, объем торса на уровне пупка, ширина бедер в вертельной части, расстояние от пупка до полового члена. Длина бедра, объем ноги в верхней части бедра, объем ноги в середине бедра, длина коленной чашечки и суставных сочленений, длина, ширина и объем голени, размер сочленения голени со стопой, размеры пятки, стопы, пальцев.

II. **«Самбуддхабхашитапратималакшанавиваранам»**rdzogs-pa'i sans-rgyas-kyis gzung-ba'i sku-gzugs-gyi tshad-kyi rnam-'grel zhes gya-ba. Данджур, Отдел комментарием к сутрам, нартанское издание, т. go, л. 7б—11а. Комментарий на «Пратималакшану» Шарипутры, или дословно «Комментарий к иконометрии, преподанной совершенным Буддой».

1. Объяснение термина «ньягродха» и других равнозначных ему терминов.

2. Оъяснение термина «семь пядей», или семи частей тела, измеряемых пядью: две стопы, две кисти руки, два плеча, шея (очевидно высота и ширина. — *К. Г.*).

3. Метрика тела. Лобная часть головы до края волос, лоб, ушниша (по 4 пальца). Лицо — 12,5 пальца. Лицо делится на три части. К части между нижним краем подбородка и носом прибавляется половина пальца. Объяснение измерений подбородка в ширину и в боковой

линии до начала щеки. Размеры и формы губ, носа, глаз, бровей, ушниши, ушей. Размеры шеи.

Объяснение «меры четырех лиц»— длина руки в целом, длина плеча, предплечья, кисти. Размеры кисти, ладони, пальцев, плечевого сустава. Размеры торса. Ширина и объем ноги в бедре, в коленном суставе. Объем голени. Размеры сочленения стопы с голенью, длина стопы (12 пальцев), ее ширина в разных точках измерения, высота стопы, размеры и форма пальцев.

Форма лица: яйцевидная — для великих людей, кунжутного зерна — для богов, круглая и квадратная — для гневных.

Форма глаз Будды. Упоминание бодисатвы.

III. **«Читралакшана».** Ri-mo'i mtshan-nyid, Данджур, Отдел комментариев к сутрам, нартанское издание, т. go, глава третья, л. 16б—23а.

1. Единицы измерения, применяемые при изображении богов, святых, добрых и злых духов, демонов, людей.

2. Термины длины и ширины тела.

3. Принципы изображения чакравартина. ньягродха, или равенство длины и ширины тела, длина тела — 108 ангула.

4. Описание размеров лица, деление его на три части — лоб, нос, рот, длина и ширина лица, высота и ширина ушниши, форма головы, ширина и окружность головы, размеры носа, размеры и форма бровей в зависимости от душевного состояния, описание урны (завиток волоса на лбу), размеры лба, глаза, размеры глаз различной формы, выражение глаз в зависимости от душевного состояния, описание носа, губ, шеи, щек, формы лица.

5. Размеры торса. Ширина впадины горла ske-stong, ширина и длина плеча, ширина груди и бедер, длина торса от яремной впадины до сердца, от сердца до пупка, от пупка до полового члена, ширина талии, описание пупка и сосков, размеры бедер в месте подвязки нижней одежды поясом, описание полового члена.

6. Длина ноги — бедра, колена, голени, стопы, измерение ноги в ширину, форма ноги, описание стопы и пальцев.

7. Размеры кисти руки. Длина и ширина ладони. Размеры пальцев. Описание формы и цвета ладони и пальцев.

8. Длина и ширина руки в различных точках измерения.

9. Измерения спины, лопаток, длины и ширины позвоночника, нижней части торса, поясницы, ягодиц.

10. Описание зубов.

11. Описание волос, прически, особенностей волосяного покрова различных частей тела.

12. Описание основных признаков красоты тела чакравартина.

13. Членение тела на следующие части: голова, шея, торс, руки, ноги. Измерение тела мерой руки, пальца.

14. Необходимость соблюдения пропорций тела, принципа ньягродхи, соразмерности тела в ширину и объеме и вообще всех признаков красоты.

15. Результат незнания и несоблюдения требуемых пропорций при изображении богов.

16. О метрике четырех царей четырех классов людей bzan-po rnam-la-ba, gsal-byed; ri-bo-'chod.

17. О получении метрики средних и низших разрядов людей путем сокращения размеров тела, данных для чакравартина и четырех царей на основании знания принципов телосложения и правил иконометрии.

IV. «Пратимаманалакшана», sku-gzugs-kyi tshad-kyi mtshan-nyid ces-bya-ba. Данджур, Отдел комментариев к сутрам, нартанское издание, т. go, л. 22—28.

В колофоне drang-srong chen-po e-te'i-bus mdzad-pa'i sku-gzugs-kyi tshad mtshan-nyid —«Сущность иконометрии», сочинение, относящееся к традиции великого риши Атри».

В начале сочинения: tham-cad-mkhyen-pa-la phyag 'tshal-lo; e-te'i ri-la sans-rgyas-pa'i; sngon-gyi rgyud dang bstan-bcos-su; sku-gzugs tshad-kyi mtshan-nyid rnams; thub-pa-rnams-kyis sngon gsungs gang; go-rim ji bzhin lhan-cig-tu; de 'dir yang dag bsdu-pa'i phyir; tham-cad-mkhyen-la phyag 'tshal-lo; lha sku'i mtshan-nyid brjod bar bya «Поклонившись Всеведущему, приступаю к изложению характерных признаков изображения богов на основе правильного объединения иконометрических систем из Атрейятилаки и древних буддийских тантр и шастр, а также всех правил, изложенных мудрецами в древности».

1. Измерение тела «мерой руки» lag-gi chag-tsnad. Мера руки — ладонь, лицо, пядь —12 пальцев, кала и голака —2 пальца, палец — 1/4 ладони в том месте, где начинаются пальцы, зерно — 1/8 пальца.

2. Принцип ньягродхи: «Длина тела рядового существа равна 9 частям (из них одна часть — лицо), столько же в ширину».

3. Размеры различных форм лица.

4. Описание иконометрической системы наватала (9 ладоней) по сочинению e-te'i thig-le zhes-pa.

Размеры ушниши, лба, носа, губ, глаз, ушей, шеи, подбородка. Линейная схема лица. Размеры прически и диадемы. Размеры туловища в длину и ширину. Размеры руки, ладони, пальцев, суставов, ногтей. Размеры ноги, бедра, голени, колена, стопы, пальцев. Ширина и объем головы, руки, торса, ноги. Описание украшений.

5. Польза правильного изображения тела богов и вред ошибок.

6. Признаки богов и людей: боги и люди, равные богам, имеют тело в 8,5 пяди в длину и ширину, мужчины — 8 пядей, женщины — 8 и 7 пядей, dge-ba —6 и 7 пядей.

7. Описание системы аштатала (8 ладоней) на основе Атрейятилаки. Характеристика телосложения богинь. Длина тела —8 лиц, лицо — 6 кала. Размеры туловища в длину и ширину, длина ноги — бедра, колена, голени, стопы. Ширина и объем головы, руки, ноги в разных точках измерения.

8. Описание системы саптатала (7 ладоней) из Атрейятилаки. Саптатала характерна для телосложения подростков. По этой системе изображаются сенапати, якши — хранители сторон, винаяка.

Размеры головы, лица, шеи, торса, ноги, стопы, пальцев, руки — плеча, предплечья, кисти, пальцев.

9. Описание шаттала (6 ладоней) из Атрейятилаки. Длина головы, лица, шеи, длина и ширина торса, ширина бедра, колена, голени, стопы, размеры пальцев.

10. Описание дашатала по Атрейятилаке для изображения Брахмы, богини Чарчика, риши, брахмаракшас, некоторых богов и Будды. Размеры ушниши, лица, шеи, торса, ног, рук. Ширина груди, плеча, предплечья. Размеры ладони.

11. Рекомендации (древних) мудрецов о больших, средних и маленьких изображениях в измерении локтя.

12. Вред разрушения священных изображений, польза их культа.

V. **Тантра Самвары,** точнее «Самварудайя».

Sri ma-ha-samba-ro-da-ya-tantra-ra-ja-na-ma; dpal-bde-mchog 'byung-ba zhes zhes-bya-ba'i rgyud-kyi rgyal-po chen-po. Ганджур, Отдел тантр, т. kha, л. 135—184 в пекинском издании, л. 265—311 — в дергеском издании.

Схема содержания главы 30, л. 304б—306а в дергеском издании:

1. Основные принципы изображения богов: мера и форма, цент-

ровая линия, пять частей постамента (соотношение величины постамента позициям тела), тройной изгиб тела, соответствие (позиций) головы и плеч.

2. Конкретная метрика системы в 120 ангула, или дашатала при модуле в 12 пальцев: размеры лица, шеи, высота лобной части черепа, покрытой волосами, ушей, лба, носа, подбородка; границы деления лица на три части; длина и ширина глаз. Измерение туловища: ширина груди на уровне яремной впадины и длина груди от последней до пупка; расстояние от «сердца» до пупка и между сосками; ширина груди на уровне сосков. Длина руки без кисти и кисти. Указания о вертельной части бедра, коленном суставе, высоте и длине стопы.

3. Различие иконометрических систем в исчислении на большую меру: 12 мер ладони и стопы — изображение богов в рисунке. Размеры постамента. Признак богов «сокровенной ваджры» —12 ладоней. Низшие формы изображаются красивыми. Отбрасывая из ширины и высоты меру ладони путем сокращения малых измерений в каждом сочленении, получают размер спокойных богов в рисунке. Гневных богов и богинь, их слуг и служанок изображают в соответствующей гневной форме по системе 10 ладоней, имеющих красивую форму — по системе 9 ладоней.

4. Вред иконометрических ошибок.

5. Необходимость соблюдения всех признаков и характерных черт изображения, всех норм красоты и соответствия формы настроению: для спокойных — спокойные формы, для гневных — устрашающие, героические формы будд изображаются привлекательными.

VI. Комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю».

dpal-sdom-pa 'byung-ba'i rgyud-kyi rgyal-po chen-po'i dk'a 'grel padma-can zhes-bya-ba. Данджур. Отдел тантр, т. pa в нартанском и пекинском изданиях (л. 1—117б); т. wa в дергеском издании (л. 1б—100).

Схема содержания комментария на 30 главу «Самварудайи», л. 101б—111а пекинского издания.

1. Причины ошибок в изображениях богов, результаты правильных и неправильных изображений.

2. Пояснение неясных шлок тантры:

А. Объяснение терминов: «ширина и длина», «центровая вертикаль», или «линия Брахмы», «пять частей постамента», «тройной изгиб», «равенство измерений лица и плеча». Единицы измерения: большая и малая меры. Мера будды —12,5 ангула, мера «рядовых» —12 ангула.

Б. Объяснение измерений шеи, трех частей лица, торса, руки, ноги.

В. Объяснение правильного значения шлоки «стопа и 12 ладоней — изображение богов в живописи», которая толкуется ошибочно как «12 ладоней для изображения рядовых божеств в живописи», но в действительности означает меру изображения божества вместе с постаментом и пучком волос. Измерения частей постамента.

Г. Высота тела в 12 ладоней — признак будд. Мера тела божеств других рангов. Мера бодисатв —120 ангула, путем сокращения измерений верхней и нижней частей тела будды на 2,5 ангула в каждой. Мера гневных божеств —10 ладоней вместе с постаментом и прической; божеств приземистых с отвислым животом — 8 ладоней, гневных аватар —10 ладоней, божеств с красивыми формами —9 ладоней; богинь типа Ваджраварахи, шакти, Тара и других —9 ладоней.

3. Изложение метрики:

А. Мера Будды и Самвары —12,5 ангула. Общие принципы метрики: проведение центровой вертикали, деление ее на 10 частей по 12,5 ангула. Название единиц измерения: тала, ангула, 1/8 ангула.

Описание размеров черепа, трех частей лица, бровей, глаз, носа,

губ, подбородка, ушей, щек. Различия в форме глаз и лица у божеств различных разрядов пантеона.

Описание размеров шеи, плеча, руки, торса, полового члена, ягодиц, ноги, пальцев ноги.

Б. Мера бодисатвы и дака —10 ладоней, но ладонь равна 12 ангула.

В. Мера Ваджраварахи и других богинь в ранге будды, шакти — 9 ладоней. Индра, Вишну, Варуна, Вайю, Шива, Брахма, добрые божества планет, наги — столько же.

Г. Гневные божества от низкорослых до Ямы —8 ладоней.

Д. Ветала —12 ладоней.

Е. Метрика богинь в ранге будды —54 ангула (половина тела).

Далее повторяется метрика Будды. Итог: половина тела равна 54 ангула, верхняя часть его от корней волос до пупка — 42 ангула. Сократив все измерения тела будды, сделать красивой форму тела богинь.

Описание способа изменения размеров будды для получения размера тела богинь.

VII. «Ваджрачарьякриясамуччая».

rdo-rje slob-dpon-kyi bya-ba kun-las bsdus-ba. Данджур, Отдел тантр, т. bu в дергеском издании; л. 48—249; т. 'u в пекинском издании, л. 134—374.

Схема содержания раздела о метрике, л. 350—356 пекинского издания:

1. О благе правильного изображения отличительных признаков тела будды.

2. Общие сведения об иконометрических системах:

а) будды — 10 пядей, или 125 ангула, пядь равна — 12,5 ангула;

б) богини —9 пядей, или 108 ангула, пядь равна 12 ангула;

в) бодисатвы —10 пядей, пядь равна 12 ангула;

г) бхайрава, приземистые с отвислым животом —8 пядей, или 96 ангула;

д) гневные аватара—10 пядей, или 120 ангула в высоту и ширину.

3. Вопрос Шарипутры о назначении изображений.

Ответ Будды: назначение изображений — жертвоприношение, или чествование отошедшего в нирвану.

4. Описание признаков телосложения будды и бодисатвы: мандала ньягродхи, статность, блеск кожи, созерцательность, поза трипангха, семь пядей, или семь частей тела, измеряемых пядью: две стопы, две кисти руки, два плеча и шея (ширина+высота).

Размеры головы: ушниша равна 4, волосы —4, лоб и нос — по 4, подбородок — больше 4, в целом лицо — 12,5 ангула.

Описание размеров и форм щек, губ, носа, бровей, глаз, ушей, шеи. Размеры в длину: торса, бедра, колена, голени, щиколотки, стопы, ушниши, плеча, локтевого сустава, предплечья, запястья, кисти, ладони, пальцев. Размеры в ширину и окружность: торса, ног, рук.

5. Описание форм лица: а) форма яйца серой утки — татхагаты и ваджрабудды, бодисатвы, гневные аватара, Индра, Вишну, Вайю, Брахма и другие, относящиеся к системе 9 пядей, Агни, спокойные божества планет, наги, Сурья и другие;

б) форма кунжутного зерна — богини;

в) квадратное и круглое лицо — гневные божества, приземистые с отвислым животом.

6. Мера 5 пядей. Ветука, низкорослые, Ганеша и другие божества.

7. Совершенный Будда наделен выражением милосердного благородства и умиротворенности; ваджрабудды имеют лицо, тело и выражение божеств, относящихся к системе 9 пядей; бодисатвы наделены выражением тех, кто отличается позой трипангха.

8. Перечисление 32 и 80 признаков совершенства тела будды.

VIII. Тантра Калачакры, иконометрический раздел (в том виде, как он цитируется Таранатхой, Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцханом).

Схема содержания:

Метрика Будды: от ушниши до урны, от урны до шеи (яремной впадины), от шеи до сердца, от него до пупка, от него до полового члена. Длина стопы, голени, бедра, вертела. Ширина груди. Длина руки — плеча, предплечья, кисти. Общая длина тела будды и обыкновенного человека. Длина ушниши, головы до края волос, лба, носа, подбородка, шеи. Длина торса в трех отрезках — от шеи до сердца, от него до пупка, от него до полового члена.

Кратчайшую характеристику этих памятников можно свести к следующему:

1. «Читралакшана». Система 9 ладоней для изображения чакравартина. Будда не упоминается.

2. «Пратимаманалакшана», восходящая к Атрейятилаке. Трактат начинается с подробного описания системы 9 ладоней. Система 8 ладоней для изображения богинь, системы 7 и 6 ладоней, 10 ладоней при модуле в 12 ангула. Будда отнесен к последней системе, но упоминается один раз в конце перечисления индуистских божеств.

3. «Пратималакшана» Шарипутры. Система 10 ладоней при модуле в 12,5 ангула как основной метрический признак изображения Будды. Индуистские божества уже не упоминаются, разряда бодисатв нет.

4. Комментарий на «Пратималакшану» Шарипутры. Описание метрики Будды. Упоминается разряд бодисатв.

5. Тантра Самвары, или «Самварудайя». Система 10 ладоней средней подгруппы, то есть 120 ангула при модуле в 12 ангула, относится к изображению тантрийских форм будд. «12 частей — форма божеств сокровенной ваджры» — эта строфа вызывала в Тибете множество толкований и споров. Фактически здесь речь идет о системе 10 мер, 2 меры отводятся для постамента и ушниши. Указание о 10 мерах для гневных божеств означает систему 8 ладоней, 2 меры отводятся для постамента и торчащих дыбом волос. Система 9 ладоней только называется, но не поясняется, как и мера 10 ладоней для гневных.

6. Комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю».

Система 10 ладоней (модуль равен 12,5 ангула) для изображения Будды и Самвары, то есть и для нирванической, и для тантрийской форм будды. Бодисатвы — системы 10 ладоней при модуле в 12 ангула, но детального описания размеров нет, как нет и точного цифрового изложения метрики богинь, относящихся к системе 9 ладоней. Общие указания на то, что гневные божества приземистого, тяжелого телосложения относятся к системе 8 ладоней, а гневные аватара — к системе 10 ладоней.

7. «Криясамуччая» Джагадарпаны. Описание системы 10 ладоней при модуле 12,5 ангула для изображения Будды. Общие указания о том, что бодисатвы относятся к системе 10 пядей при модуле в 12 ангула, богини — к системе 9 пядей при модуле в 12 ангула, приземистые гневные божества — к системе 8 пядей, гневные аватара — к системе 10 пядей, или 120 ангула.

8. Тантра Калачакры. Метрика Будды по системе 10 ладоней при модуле в 12,5 пальца.

«Пратималакшана» Шарипутры, ее комментарий, комментарий Ратнаракшиты, «Криясамуччая» и тантра Калачакры оперируют системой 10 ладоней при модуле в 12,5 ангула для изображения будды, тогда как «Пратимаманалакшана» и «Самварудайя» рекомендуют систему 10 ладоней при модуле в 12 ангула. «Читралакшана» излагает только систему 9 ладоней. Таким образом, мы видим, как видоизменя-

лась метрика Будды от наватала к дашатала. В последней изменялся также и модуль — от 12 до 12,5 ангула.

Исходной мы считаем систему 9 ладоней — древнюю меру телесной красоты человека, которая послужила моделью для образа божества в искусстве и которую затем вытеснила дашатала (10 ладоней), конструирующая более рафинированное телосложение.

Эталоном для изображения высших категорий пантеона стала система 10 ладоней, которая также видоизменилась от средней подгруппы — в 120 ангула до высшей — в 125 ангула.

Во всех перечисленных трактатах, кроме «Читралакшаны» и «Пратимаманалакшаны», нет изложения систем 9, 8, 7 и 6 ладоней. Ни один из этих памятников не мог служить универсальным руководством и ни один из них нельзя отбросить: буддийскому художнику все эти руководства нужны были в совокупности.

Перечисленные индийские источники оставили противоречивое наследие тибетским художникам и богословам. Неясно, почему тантрийские формы пяти дхьянибудд должны изображаться по заниженной норме, как предписывает тантра Самвары? Являются ли они низшими эманациями будд или, наоборот, высшими, как можно заключить из метрики по методе амдоских авторов? В таком случае как квалифицировать и гневные, тантрийские формы бодисатв? Тантра Самвары уравнивала также небесных мужчин и женщин по длине тела, что в Тибете вызвало немало споров.

Приведенные трактаты не отличаются единством в описании различных типов телесной красоты богов, которая является концентрированным выражением человеческой красоты.

Поскольку иконометрия основана на антропологических знаниях, то развитие иконометрических теорий отражает также и совершенствование антропометрии, унификацию антропометрических терминов и принципов измерения, упрощение или усложнение цифровых характеристик различных типов телосложения, выработку их четких модульных формул.

В методике измерения тела явно различаются два приема. По одному из них характеристика торса дается по ширине груди между подмышками и длине от яремной впадины до пупка. Ширина и длина груди равны 2 ладоням. Длина торса от пупка до лобка часто не указывается.

Этот прием замера мы иллюстрируем таблицей из «Атласа тибетской медицины»[8] — иллюстративного приложения к медицинскому сочинению «Чжудши» и его комментарию «Вейдурья онбо». Эта таблица[9] объясняет неясные места в тантре Самвары, в которых говорится о принципах измерения ширины и длины груди.

Наиболее характерный образец подобного замера торса дается в «Пратимаманалакшане», где в системах 10, 8, 7 и 6 ладоней под термином «длина тела» подразумевается замер торса от шеи до пупка; в системе 9 ладоней после этого замера указывается величина отрезка от пупка до полового члена и общая длина торса от шеи до полового члена.

По этой методе обычно после ширины и длины груди, равной 2 ладоням, дается замер расстояния между сосками и от пупка до сосков. В некоторых случаях уточняется длина торса от пупка до полового члена. Именно так дается описание торса в «Пратимаманалакшане», «Пратималакшане» Шарипутры и тантре Самвары.

По другому способу замер торса дается в трех равных отрезках: от яремной впадины между ключицами до сердца, от сердца до пупка, от пупка до полового члена. Эти точки замера мы иллюстрируем таблицей из «Атласа тибетской медицины», в которой представлены 5 кругов, или 5 жизненных центров тела по тантрийской системе.

По этой методике описывается замер торса в «Читралакшане», тантре Калачакры, комментарии Ратнаракшиты и «Криясамуччае» и вообще в тибетской традиции, отраженной в названных нами сочинениях Цзонкхабы, Таранатхи, Лондол-ламы и авторов XVIII века из Амдо.

Для индийских иконометрических трактатов из Данджура характерна неустойчивость анатомических терминов для суставов тазобедренного, коленного и голеностопного и для стопы, смещаются названия фрагментов ноги и руки (нога в целом или ее части — бедро и голень, рука в целом или ее части — плечо и предплечье).

Для тибетской традиции характерна унификация этих терминов. Образцом для унификации, вероятно, служила тантра Калачакры.

В метрике названных индийских и тибетских памятников обнаруживается стереотипная норма для систем 9 и 10 ладоней по схеме: лицо — 1 большая мера, торс — 3 больших меры, бедро и голень — по 2 больших меры. Вариации создаются различиями в измерении высоты черепа, шеи, вертела, колена, стопы и суставов. Конкретные количественные характеристики зависят также от величины модуля — большой меры.

Нетрудно заметить, что и в индуистской, и в буддийской индийской и тибетской иконометрии наблюдаются существенные отклонения в системах 8, 7 и 6 ладоней. Если в индуистских памятниках в системе 8 ладоней в основном сохраняется схема моделирования, принятая для наватала и дашатала, то в тибетской иконометрии виден уже иной подход. Низшее божество или человек, изображенный по схеме индийского памятника «Шукранити», принципиально не будет отличаться своим телосложением от чакравартина или Будды, тело его будет просто короче; тибетская же схема дает уже иной тип телосложения: короткая шея, длинный торс, короткие ноги. Размеры по ширине тела дают картину тучного, тяжелого телосложения. Такое же соотношение выявляется и при сопоставлении систем 7 и 6 ладоней.

В «Пратимаманалакшане» система 6 ладоней дается измерениями только по ширине тела.

Все названные памятники индийской буддийской иконометрии относятся к первому тысячелетию нашей эры, хотя и отражают более древние нормы индийской эстетики.

Канон культового искусства, естественно, мог возникнуть в буддизме только на той стадии его истории, когда Будда был обожествлен и сложился собственный буддийский пантеон, то есть на стадиях махаяны и ваджраяны. Б. Бхаттачарья говорит, что обширный пантеон северного буддизма обязан своим происхождением тантрийскому буддизму, или ваджраяне[10]. Известные нам памятники индийского буддийского искусства относятся к различным периодам развития махаяны. Скульптура Махтура и Гандхары представляет более древний период развития буддийской иконографии, доваджраянистский. Первые антропоморфные изображения Будды относятся к первым векам нашей эры. В скульптуре и барельефах древнейших памятников индийского буддизма в Санчи, Бхархуте, Бодхгая (III—I веков до н. э.) имеются только символические изображения Будды и основных этапов его жизни — следы ног, лотос, дерево бодхи, чакра, ступа, хотя здесь же в иллюстрациях сюжетов из джатак (историй прошлых перерождений Будды) демонстрируется достаточно высокое искусство изображения человека[11].

В скульптуре из Бхархута, статуях из Патны и Паркхама (III век до н. э.) наличествует репрезентативное решение образа якши, царя, Чакравартина, которое на первых порах в искусстве Матхура послужит моделью изображения Будды[12]. Стоящий и сидящий Будда

из Матхура по своему характеру еще вполне чакравартин: он полон физической силы и мужественной энергии, в нем еще нет самоуглубленной отрешенности, которая появится в образах тантрийского искусства.

Моделирование образа Будды по системе наватала, предписанной «Читралакшана» для изображения чакравартина, соответствовало ранней концепции Будды как идеального человека, человека высшего образца, равного богам. Небуддийская «Читралакшана», излагающая систему наватала, причислена к буддийским памятникам, очевидно, потому, что ею пользовались буддийские художники и пользовались достаточно долго, иначе она не стала бы традиционным «историческим» памятником, удостоившимся включения в Данджур.

Отсутствие чисто буддийских иконометрических формул в раннем буддийском искусстве объясняется тем, что оно формировалось в эпоху возрождения и нарастающего преобладания брахманизма, на почве уже развитого брахманистского искусства, имевшего также длительную традицию практики и теоретического обоснования технических норм изображения богов и людей.

Золотой век буддийского искусства — эпоха Гупта, которая была также временем расцвета необрахманизма и его искусства. Всестороннее развитие буддизма и индуизма происходило в условиях веротерпимости и свободного сосуществования религий, поэтому, вероятно, выделение чисто буддийских иконометрических формул не имело принципиального значения, а в VI веке начался период интенсивного синкретического растворения буддизма в индуизме.

В «Пратимаманалакшане» Будда отнесен уже к более высокой иконометрической системе — дашатала, но здесь, как и в тантре Самвары, дашатала исчисляется по модулю в 12 ангула, то есть по средней подгруппе — в 120 ангула, тогда как в «Пратималакшане» Шарипутры и тантре Калачакры модулем служит большая мера в 12,5 ангула, а по общему количеству в малых мерах система Калачакры относится уже к высшей подгруппе — уттама дашатала, или 125 ангула.

В приводимых нами буддийских индийских памятниках система дашатала имеет те или иные частные отклонения, в которых, возможно, отражаются различия во времени или традициях тех или иных школ, но в целом переход от наватала к дашатала свидетельствует также и об изменениях в буддизме и концепции буддства. Будда поднимается все выше и выше по лестнице обожествления и становится уже абстрактным понятием. Как божество Будда имеет не только телесную и антропоморфную форму бытия, но и трансцендентальную, невыразимую в категориях материального мира. В ваджраяне фигурирует уже не конкретный будда Шакьямуни, или просветленный царевич Сиддхартха Гаутама, история жизни которого была излюбленным сюжетом буддийского искусства во многих странах Азии, но идея магической силы совершенства Будды в его космических трансформациях в других мирах и других обликах. Характерно, что в ваджраянистском искусстве будда Шакьямуни изображается редко, он потерял свое прежнее значение, став одной из многих (и далеко не главной) ипостасей буддства, или абстрактного состояния духовного совершенства.

При всей трудности хронологической и географической фиксации приводимых памятников все же можно сказать, что тантра Самвары, вероятно, древнее тантры Калачакры, по своей методике ближе к «Пратимаманалакшане» и, несмотря на прославленную священность, не может служить образцом четкости и точности иконометрических формул.

Б. Бхаттачарья говорит, что буддийский пантеон получил полное развитие только после VII века н. э., когда ваджраянистские тантры

перестали быть тайным учением, передаваемым устно учителем ученику, когда они стали записываться, публиковаться, открыто и широко распространяться.

Расцвет ваджраянистского буддийского искусства относится к X веку н. э. и основными центрами его были Бихар и Бенгалия, тогда как памятники буддийского искусства Западной Индии не свидетельствуют о популярности тантризма в этом районе. Конструирование изображений божеств обширного пантеона ваджраяны опиралось на иконографические описания в литературе садхана и на общие технические правила индийской теории искусства. Т. Бхаттачарья говорит, что художники имели достаточно самостоятельности в исполнении, создавали свои собственные традиции, местные варианты, вводили новшества[13].

После падения буддизма в Индии часть духовенства знаменитых монастырей Магадхи и Бенгала нашла пристанище в Непале, переправив в эту страну определенное количество книг и предметов культа[14]. Непальское буддийское искусство служило проводником традиций Магадхи и Бенгала дальше на север, в Тибет[15]. Между Тибетом и Индией существовали тесные культурные связи еще с VII века н. э., в частности, тибетскими монахами в содружестве с индийскими пандита и переводчиками была проделана огромная переводческая работа[16], в результате которой Тибет, после уничтожения мусульманскими завоевателями буддийских университетов и монастырей в Индии, стал хранителем многих значительных памятников индийской литературы, санскритские оригиналы которых утрачены безвозвратно.

Тибетские авторы XVII—XVIII веков говорят о том, что в Тибете во времена до Ландармы и после него было много разных сутр и шастр, трактующих правила иконометрии. В этих высказываниях нет ссылок на имена авторов и названия сочинений. Мы не имеем документированных сведений о том, какими же руководствами пользовались тибетские художники с VII по X век.

Все перечисленные нами индийские источники были переведены на тибетский язык в период с XI века по XIII век. «Пратимаманалакшана» и комментарий на сутру Шарипутры переведены Дагба-Джалцханом (1147—1216). Таранатха говорит, что сутра Шарипутры была переведена поздно и с непальских книг. Тантра Самвары переведена Лачен Брогми в XI в., комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю» *написан либо в конце XII, либо* в начале XIII века и переведен на тибетский язык в пределах первой половины XIII века. Возможно, в это же время была переведена «Пратималакшана» Шарипутры.

Ученые тибетские богословы раннего периода распространения буддизма в Тибете знали санскрит, почти все из них побывали в Индии, в *буддийских университетах Наланды, Викрамашилы,* Одантапури, затем в непальских центрах. Ранние тибетские памятники буддийского искусства носят явную печать индийских влияний. Вполне возможно, что они были созданы индийскими мастерами или их учениками из тибетцев, которые могли пользоваться индийскими руководствами в оригинале или просто копировали известные им индийские образцы.

Судя по памятникам более позднего времени, можно предположить, что в Тибете, по крайней мере до XIV—XV веков, не было никакого единства в следовании тем или иным индийским традициям, и различные индийские руководства по технике искусства, со всеми своими несовпадениями и противоречиями, имели равное хождение, поскольку в то время еще не было единой церковной организации, которая могла бы навязать всем сектам и толкам свой унифицированный пантеон и правила его изображения.

Систематизация иконометрического канона началась, по всей вероятности, в XIII—XIV веках, и, возможно, трактат Манла-Дондуба был одним из первых сочинений, в котором критически были рассмотрены различные индийские источники и составлен сводный справочник по метрике различных разрядов пантеона. Тибетские авторы XVIII века ссылаются на тантры, комментарий Ратнаракшиты, трактат Манла-Дондуба как на источники правильной методы, но при детальном изучении этих сочинений обнаруживается, что ни одно из них нельзя назвать безупречным с точки зрения иконометрического канона XVIII века.

Раскритикованная тибетскими богословами XVII века сутра Шарипутры была длительное время достаточно авторитетным руководством, и этот факт получил отражение в тибетской исторической и философской литературе.

В трактате Кхайдуба Rgyud sde spyihi rnam par gzags-pa rgyas par brjod — «Основы буддийских тантр» в разделе характеристики пяти наук говорится о трактатах по искусству: «Из трактатов по иконометрии и другим вопросам теории искусства были переведены сочинения святого Шарипутры и других. Среди них были также и принадлежащие тантрийскому учению»[17].

Сумба-Кханбо в своей истории буддизма отмечает, что на основе трактата Шарипутры, тантр Самвары, Калачакры и других сутр и тантр в буддийских странах были составлены руководства, поясняющие технику искусства рядовым людям[18].

Более подробные высказывания мы обнаруживаем в иконометрическом трактате Таранатхи, который осуждал чрезмерный критицизм современных ему богословов, не признававших «Пратималакшану» Шарипутры в качестве ортодоксального руководства для тибетского буддийского искусства.

«Сутра Шарипутры была переведена с непальских книг сравнительно поздно, в основном она совпадает с тантрой Калачакры, но каким образом в «Криясамуччае» оказались ссылки на эту сутру? Сутра Шарипутры существовала с давних времен, была известна также по шастрам риши и их преемников и другим сочинениям, распространенным в древности, но свое начало она взяла от тантр Калачакры и Самвары и, несмотря на незначительные несоответствия, нынешние мудрецы хором отрицают ее»[19].

Далее Таранатха говорит, что «поскольку изображения Будды были повсюду, то трудно было установить единую правильную меру». «В древности эти изображения воздвигались во имя блага религии и живых существ и были освящены милосердием Будды, поэтому нет большой необходимости хулить и запрещать сочинения и методу того времени, лучше относиться к ним беспристрастно»[20].

Таранатха не считает комментарий Ратнаракшиты и «Криясамуччаю» Джагадарпаны такими источниками, которые можно было бы поставить выше сутры Шарипутры в смысле ортодоксальной правильности.

Анализируя комментарий Ратнаракшиты на тантру Самвары, Таранатха говорит, что «метрика этого комментария и «Криясамуччаи» в основном одинакова, но не совпадает со значением шлок ранее разбиравшейся тантры». Он считает, что сочинение Ратнаракшиты и «Криясамуччая» отражают методу художников Магадхи и Непала. «Если нужно узнать их методу, то, очевидно, необходимо изучить и этот комментарий и «Криясамуччаю». Как бы мы ни относились к этим стремлениям, поскольку нет необходимости в самой этой методе, я не рассматриваю этот вопрос подробно»[21].

Таким образом, Таранатха пытался объяснить те различия в метрике Будды, которые обнаруживаются в индийских и тибетских источ-

никах разных периодов времени. При этом он неоднократно повторял, что в целом все методы, соответствующие ранней или поздней индийской и непальской традициям, одинаковы, отличия касаются только частностей.

Эти отличия касаются правил изображения нирванической и гневной тантрийской форм будды, то есть речь идет о согласовании доваджраянистской и ваджраянистской традиций индийского буддизма.

По тантре Самвары дается метрика тантрийских форм будды по системе 10 ладоней при модуле в 12 ангула, в комментрии Ратнаракшиты все нирванические и тантрийские будды изображаются по системе 10 ладоней при модуле в 12,5 ангула, но в целом его система пропорций отличается от той, которую рекомендуют Цзонкхаба и Таранатха. Цзонкхаба объединяет изображение всех форм будды по системе Калачакры. Забегая вперед, скажем, что Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхан разъединяют изображение форм будды по двум системам. Для изображения гневной тантрийской формы принята с небольшими поправками метода Ратнаракшиты, для нирванической формы — метода Калачакры, которая ближе к традиции сутры Шарипутры.

Из тибетских сочинений до XVIII века мы берем сочинения Чжомдан Ригби-ральди, Таранатхи, Цзонкхабы и общие сведения о тибетской иконометрии из справочника Лондол-ламы и сочинения «Вейдурья-гарбо».

В коллекции Барадина Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР имеется рукопись тибетского иконометрического сочинения, составленного Чжомдан Ригби-ральди (вторая половина XIII века — начало XIV века). sans-rgyas dang byang-chub-sems-dp'a dang khro-bo dang kro-mo dang; rig-pa'i lha-mo la-sogs-pa-rnams-kyi; sku-gzugs chag-tshad bzo-rig-pa rgyan-gyi me-tog ces bya-ba, bcom-ldan rig-pa'i ral-gris bkod-pa — «Сочинение по иконометрии будд, бодисатв, дака и дакини, шакти и других божеств, именуемое «Цветок украшения знания технического мастерства»[22].

Тибетский текст этого сочинения сопровожден монгольским подстрочным переводом. У нас нет полной уверенности в идентичности бурятского списка тибетскому оригиналу сочинения Чжомдан Ригби-ральди, поэтому мы воздерживаемся от определенных суждений о его содержании. Но ясно одно: сочинение в целом принадлежит древней тантрийской традиции, его метрика отличается своеобразием и противоречивостью с точки зрения иконометрических правил XV—XVIII веков.

В тексте описаны две системы измерений сидящей фигуры. Основной объект детального описания — метрика тантрийских форм пяти дхьянибудд — Хэваджры, Самвары и других, а также гневных риши.

Первая метода дает своеобразное, не укладывающееся в известные нам иконометрические системы, сочетание таких измерений (в пальцах): ушниша —4, череп —3, лоб, нос, подбородок, шея —4+4+4+4. Далее говорится, что эта метода была немного исправлена в соответствии с правилами Калачакры и сутры Шарипутры.

Вторая система измерений (в ангула) также имеет ряд характерных отличий или противоречивых сочетаний: череп —4 при подбородке в 4,5, шея — 4 или 5, расстояние от края шеи до плеча — 14, ширина размаха рук будды — 115, окружность груди — 56, расстояние между сосками —1 пядь, от сосков до плеча —1 пядь, до подмышки —8, до пупка — 14, вертел — 4, коленная чашечка — 3, сочленение — 2, длина стопы —1 пядь, длина глаза —3, ширина глаза —2 ангула и т. д.

В тексте указано, что мера бодисатв меньше на 4 пальца.

В сочинении Чжомдан Ригби-ральди кратко излагаются общие правила изображения, а именно, соответствие формы тела эмоцио-

нальному типу, атрибутам и мере по системам 9, 8, 7 и 6 модулей.

Сочинение заканчивается рассуждениями о благе правильных и вреде неправильных изображений, о необходимости освящения и других обрядов, связанных с культом изображения богов.

Таким образом, текст сочинения Чжомдан Ригби-ральди знакомит нас с неизвестной традицией, которая подвергалась двойной правке — по системе Калачакры и по системе сутры Шарипутры, но не совпадает с метрикой проанализированных нами выше восьми индийских памятников и отличается от правил, изложенных Манла-Дондубом, Цзонкхабой, Таранатхой и авторами XVIII века из Амдо.

Здесь мы встречаем иную меру высоты тела будды — 115 ангула. Мы восстанавливаем этот показатель по ширине размаха рук, которая должна быть равна длине тела по принципу ньягродхи, характерном признаке телосложения будды и вообще всех махапуруша. Мера 115 ангула — нечто среднее между уттаманаватала (112 ангула) и адхамадашатала (116 ангула) в индуистской иконометрии.

В сочинении «Вейдурья-гарбо» Десрид Санчжай Джамцо (1653—1705) указывается, что для высоты тела будды нирманакая брали меру в (111 ангула) или даже в 8 пядей, для самбхогакая — 125 ангула. Мера ваджрабодисатв — 9 лиц.

В сутрах и тантрах была принята другая система: будды — 10 ладоней, бодисатвы — 10 заниженных (то есть с модулем, содержащим меньшее количество малых мер), шакти — 9 мер, бхайрава — 8 лиц, карлики — 6. Модуль равен 12,5 пальца, расстояние от ушниши до лобка — 5 мерам, от лобка до пятки — 5 мерам[23].

Таким образом, «Вейдурья-гарбо» подтверждает, что в Тибете действовали также и другие иконометрические системы для изображения будд, отличающиеся от методы сутр и тантр, которая представлена описанными выше индийскими памятниками. К сожалению, кроме текста Чжомдан Ригби-ральди и беглого указания «Вейдурья-гарбо», у нас нет более подробных сведений о каноне, применявшемся в Тибете до XIII века.

Трактат Манла-Дондуба — знаменитого художника и теоретика искусства, основоположника тибетской национальной художественной школы иконописи, относится к XIV веку и представляет другой этап в развитии тибетской иконометрии.

Его трактат известен нам только по названию, но по ссылкам на него в трактате Сумба-Кханбо (XVIII век) можно реконструировать его содержание хотя бы в самых общих чертах.

Сумба-Кханбо приводит названия семи групп пантеона по классификации Манла-Дондуба: 1) будды самбхогакая и нирманакая — 10 ладоней; 2) идамы, риши гневного вида — 12 частей; 3) бодисатвы умиротворенного вида — уттаманаватала, или высшая подгруппа системы 9 ладоней [равная 112 пальцам]; 4) богини и хранители сторон спокойного вида — 9 ладоней; 5) гневные божества и якши, а также другие бхайрава — 8 ладоней; 6) Ганеша и другие карлики — 6 ладоней; 7) шравака, пратьекабудды, простые люди — 4 локтя.

В трактате Сумба-Кханбо есть настойчивая ссылка на трактат Манла-Дондуба как на лучший среди других подобных сочинений, следующих традиции тантры Самвары и комментария Ратнаракшиты[24]. Раздел метрики идамов излагается с прямой ссылкой на сочинение Манла-Дондуба. gnyis-pa-ni; yang yid-bzhin-nor-bu las; dang-por tshangs-thig legs gdab ste; cha bcu-gsum las cha gcig gdan-du bshad-pa yin — «Второе. Снова из сочинения «Чинтамани»... указано, что из 13 частей одна часть отводится постаменту» и т. д. Мы узнаем далее, что еще одна часть отводится на ушнишу и убор пучка волос, следовательно, одиннадцать частей остается для тела от головы до пяток. Метрика

идамов, или тантрийских форм пяти дхьянибудд: череп — 4,5, лицо — 12,5, шея — 4, торс—3 больших меры, далее «шалган—4 пальца, бедро, колено —4 пальца, голень — две меры, стопа —4,5». К этому разделу Сумба-Кханбо дает примечания над и под основной строкой текста: «вертел—4 пальца, бедро—2 меры, колено—3, в его промежутках — по 2 пальца в каждом»[25], указывая, что поправки к метрике тантрийских будд приведены по комментарию Ратнаракшиты. Естественно, возникает вопрос, мог ли Манла-Дондуб придерживаться традиции тантры Самвары, если в ней метрика тантрийских будд исчисляется по системе в 120 ангула?

Ни в тантре Самвары, ни в комментарии Ратнаракшиты нет деления высоты изображения божества на 13 частей, из которой на длину тела от макушки до пяток приходится 11 частей. В изложении других систем Манла-Дондуб также не мог воспользоваться правилами тантры Самвары, поскольку в ней объясняется только одна система 120 ангула.

Джузеппе Туччи не нашел в Тибете ни одного текста трактата Манла-Дондуба. Судя по его находкам, сутра Шарипутры оказалась более популярной. По всей вероятности, амдоские авторы XVIII века дают пристрастную оценку трактату Манла-Дондуба, считая его важнейшим источником ортодоксальной традиции. Нам кажется, что делают они это в целях обоснования поправки к системе Цзонкхабы, выделяя тантрийские формы будд в особую систему с иной метрикой, которую они составили, воспользовавшись комментарием Ратнаракшиты на тантру Самвары. Но поправка должна быть убедительной, то есть обоснованной на священных первоисточниках. Таким источником являлась тантра Самвары — основной текст из праджнятантр (синонимы: йогини- и дакинитантры), в которых излагается система высшей тантрийской обрядности разряда ануттараиогатантра.

На основе этой тантры в Тибете проводилась унификация и систематизация тантрийской обрядности с XI века по XIII век. Цзонкхаба продолжил упорядочение тантрийского культа, но в отличие от красношапочной секты сакьяба, выдвинул тантру Калачакры, придав ей особое значение в унификации иконографического канона.

Несомненное значение трактата Манла-Дондуба заключается в том, что он был одним из первых сводных тибетских справочников иконометрических систем для изображения семи классификационных групп пантеона, в отличие от комментаторских тибетских сочинений, дававших пояснения по какой-либо одной или двум-трем системам. По всей вероятности, трактат Манла-Дондуба был компилятивным (следовательно, противоречивым с точки зрения позднейших авторов), и Сумба-Кханбо, составляя руководство по этому источнику, сохранил в изложении кое-какие черты текста Манла-Дондуба, внося поправки в примечаниях или оговаривая замену его текста другим. В некоторых случаях Сумба-Кханбо не сообщает, из какого источника взята цитата, и сравнение с известными нам трактатами также не разъясняет вопроса.

Для иллюстрации можно привести изложение Сумба-Кханбо системы 8 ладоней: «Во-первых, нужно провести линию Брахмы, одна часть идет на постамент. Высота стопы —4 пальца, голень, шалган (12), от шеи до среднего сочленения [до лобка—*К. Г.*]—3 меры, горло—4 пальца, половина отбавляется к лицу, шалган — мера волос на голове. Сверху rigs bdag размером в 4 пальца. По центровой вертикали получается 8 мер, по наклонной линии тела —8 мер. Длина подошвы ноги —14 пальцев, между пятками широко расставленных ног —3 меры, меры голени бедра — в каждом по 18 пальцев. Мера высоты стопы, колена, горла —4 пальца. Живот величиной в три меры закры-

вает 2/3 бедра, лицо —12 пальцев, при широко раскрытом рте —14 пальцев, для этого от шеи отбавляется 2 пальца для увеличения лица...»[26].

Здесь есть все иконометрические показатели системы 8 ладоней, но они даны хаотично и усложнены непонятным сочетанием слов: «высота стопы —4 пальца, голень, шалган (12), от шеи...». Ни в одном из описанных здесь индийских и тибетских источников нет подобного изложения системы 8 ладоней.

Джузеппе Туччи приводит для этого разряда пантеона следующую таблицу: «Постамент —12, стопа —4, голень —12, от шеи до коленного сустава —36, шея —4, лицо —12, волосы — 12, риг даг —4»[27]. Ошибки этой таблицы интересны тем, что они повторяют неясности текста Сумба-Кханбо в том же порядке, но Туччи не был знаком с трактатом Сумба-Кханбо. Следовательно, данный фрагмент в тексте Сумба-Кханбо является цитатой из какого-то неизвестного нам источника, которым воспользовался Туччи для изложения метрики системы 8 ладоней. Судя по списку тех тибетских сочинений, которыми пользовался Туччи de-visu в Тибете, скорее всего это было сочинение, восходящее к школе Мантханба (см. стр. 23, 24).

Система Манла-Дондуба (XIV век) отличается от системы Цзонкхабы (1357—1419) также метрикой бодисатв. Сумба-Кханбо приводит из его трактата общую меру бодисатв в уттаманаватала, не излагая детальной метрики. Система наватала при измерении черепа, шеи, колена, стопы в 4 ангула дает 112 ангула вместо 108 для мадхьяманаватала и 120 для мадхьямадашатала. В трактате Цзонкхабы бодисатвы уже относятся к системе 120 ангула, или 10 ладоней при модуле в 12 пальцев.

В тантре Самвары боги и богини объединены в одном разряде, соответствующем их положению на той или иной ступени иерархической лестницы пантеона. В других индийских источниках —«Пратимаманалакшане», «Криясамуччае», комментарии Ратнаракшиты женские божества выделены в отдельный разряд, но эти памятники вошли в оборот позднее тантры Самвары, непонятные и неопределенные рекомендации которой, очевидно, были приняты буквально и без учета других индийских источников. Поскольку тантра Самвары относилась к важнейшим каноническим текстам тантрийского буддизма, то в силу своей священной авторитетности она послужила «теоретическим» основанием для многих ошибок и недоразумений в практике искусства, о которых писал Таранатха в своем трактате по иконометрии.

В перечне иконометрических групп пантеона у Сумба-Кханбо, сделанном по сочинению Манла-Дондуба, женские божества в чине будд и бодисатв уже выведены из «мужских» групп и объединены в одной системе 9 ладоней или мадхьяманаватала, равной 108 ангула.

По всей вероятности, метрика богинь в трактате Манла-Дондуба имела некоторые отличия, неприемлемые для ортодоксальной методы, поэтому Сумба-Кханбо сослался на комментарий Ратнаракшиты, хотя в нем и нет систематического описания размеров богинь в цифрах.

Иконометрическое сочинение Цзонкхабы, очевидно, было написано позднее трактата Манла-Дондуба. Цзонкхаба ссылается только на тантры Калачакры и Самвары, давая понять, что излагаемая им метрика освящена авторитетом высшей объективной истины.

Схема иконометрического сочинения Цзонкхабы (1357—1419). Lha sku'i phyag-tshad rgyal-ba'i gzugs-brnyan legs-par blta-ba'i melong bzhugs-so.

Трактат фактически состоит из трех разделов:

1. Sku-gzugs bzhengs-pa'i phan-yon-gyi mtshan nyid — «Наставление о пользе изображений». В этом разделе два парагра-

фа: о пользе воздвижения ступ в честь Будды и о благе исполнения живописных и скульптурных изображений Будды (л. 1—14).

2. Gzugs sku'i chu-gter phan-yon nor-bu — «Благостная драгоценность сонма изображений». Собственно иконометрический раздел, о котором речь пойдет ниже (л. 15—21).

3. Sku-gzugs mtshan-nyid mi-ldan-pa'i nyes dmigs — «О греховности ошибок несоответствия мере» (л. 21—24).

К этому же разделу можно отнести параграф lha-bzo sbyin-bdag mtshan-nyid—«Истинные качества художника и милостынедателя [заказчика] (л. 24).

Схема содержания иконометрического раздела:

1. Введение в иконометрию. Сначала берется shing tshad (?), которая для прямостоящих фигур делится на 12 частей, для изогнутых поз — на 11 частей, для сидящей фигуры — на 7 частей. Часть называется «большая часть», «лицо», «ладонь», «пядь», «мера». Она делится на 12,5 пальца. Малая часть — палец — состоит из 8 зерен.

2. Метрика будд нирмана и самбхогакая, Гухьясамаджи, Калачакры, гневных риши и др. Их мера — дашатала, ньягродха. Длина ушниши и тиары — мера ладони, постамент — одна мера. Мера постамента и тиары состоит из 12 единиц.

7 частей сидящей фигуры: половина тела до лобка —5 частей, ниже лобка —6 малых мер, постамент —1,5 большой меры.

3. nang tshad dbye-ba — внутренняя мера: длина ушниши, высота черепа, длина трех частей лица, шеи, трех частей торса, вертела, бедра, колена, голени, стопы.

4. zheng-gi tshad — мера ширины: ширина тела от центровой вертикали до подмышек, длина руки — плеча, предплечья, кисти, суставов локтевых и лучезапястных.

5. Объем ушниши, черепа. Описание размеров урны, бровей, глаз. Описание формы глаз будды, бодисатвы, Самвары четырехголового, гневных риши и т. д. Описание размеров носа, губ, подбородка, шеи, складок на шее. Четыре формы лица: яйца серой утки, кунжутного зерна, квадратная и круглая. Построение этих форм в клетке лица на чертежной схеме. Форма лица четырех голов Самвары. Описание ушей.

6. Описание плечевого сустава, подмышек. Объем плеча, предплечья, запястья. Ширина и длина ладони, длина пальцев.

7. Ширина и объем туловища в разных точках измерения.

8. Описание размеров полового члена.

9. Размеры ягодиц. Объем ноги в разных точках измерения. Длина стопы, большого пальца, остальных пальцев ноги. Размеры стопы в ширину в различных точках измерения.

10. Метрика бодисатв. Их мера — дашатала, ньягродха. Модуль — 12 малых мер.

11. Иконометрическая система 9 лиц, или 108 пальцев. Ньягродха. Длина лица, трех частей торса, высота черепа, длина шеи, бедра, голени, колена, стопы. Мера ширины тела: от центровой вертикали до подмышек. Длина руки от плеча до пальцев. Ширина и высота грудей. Форма запястья, высота прически. К этой системе относятся Тары, богини, шакти, боги воды, богатства, любви, спокойные божества планет, шраваки.

12. Иконометрическая система 8 ладоней, или 96 пальцев. К ней относятся 10 гневных божеств (10 дхармапала), якши, Яма, бог огня, гневные божества планет.

Длина лица, трех частей торса, бедра, голени, шеи, колена, стопы. Ширина груди. Длина руки. Описание общей формы тела. Отмечена неясность высоты черепа. Ширина расставленных ног гневных божеств и размеры пьедестала.

13. Описание размеров сидящей фигуры божества по системе 10 ладоней. Размеры нижней половины тела и скрещенных ног.

Система Цзонкхабы знакомит нас с унифицированным каноном, который был принят желтошапочной церковью и не оспаривался представителями других сект.

Трактат Таранатхи (1575—?), представителя секты чжонанба, подавленной и поглощенной господствовавшей сектой гелугба, не отличается от трактата Цзонкхабы в изложении метрики, но он чрезвычайно интересен и ценен своими рассуждениями об истории формирования «правильной» иконометрии по системе Калачакры.

Схема содержания иконометрического сочинения Таранатхи[23]: gyal-ba'i sku-gzugs-kyi cha-tshad bstan-pa bde-skyid 'byung gnas zhes bya-ba.

I. Обзор иконометрических систем по сутрам и тантрам.

1. Обширная выписка (77 строф) из 30-й главы «Самварудайи».

2. Комментарий Таранатхи на приведенные строфы из «Самварудайи». Общие выводы: в тантре дается система в 120 пальцев для главных божеств мандала, система в 125 пальцев не излагается.

3. Цитаты из комментария Ратнаракшиты к «Самварудайе».

4. Оценка комментария Ратнаракшиты Таранатхой.

5. Выписка из тантры Калачакры, относящаяся к изложению иконометрической системы в 125 ангула.

6. Комментарий Таранатхи на тантру Калачакры — расшифровка мистических обозначений чисел. Объяснение метрики человека. Указание, что в этой тантре ясно объяснена метрика божеств, относящихся к разряду 125 ангула, а метрика 8 ладоней объяснена в тантре Черного и Красного Ямантаки.

7. Сведения о сутре Шарипутры.

II. Иконометрические системы, излагаемые Таранатхой.

1. Определение характера знаний техники, фармакологии и мантр. Эти науки относятся к разряду сокровенных и не могут постигаться путем дискуссионного логического анализа.

2. Метрические термины: мера «лицо» в длину равна 12 или 12,5 ангула. В иконометрических системах 10 (2 подгруппы), 9, 8 и 6 мер «лицо» означает также измерение лица от края волос до подбородка. Равнозначные меры: лицо, пядь, ладонь, большая мера. Малые меры: палец, 1/8 пальца — зерно, 1/4 пальца — rkang.

3. Иконометрическая система 10 ладоней, или 125 пальцев.

Измерение тела в длину и ширину на уровне рук.

Детальные измерения: высота и объем чинтамани ушниши, объем ушниши, форма ушниши в Тибете и Индии. Объем головы. Место урны на лбу. Измерение бровей в длину и ширину. Место бровей и глаз относительно урны. Длина и ширина глаз в различных точках измерения. Длина, ширина, высота носа. Длина, ширина и форма губ. Длина и ширина ушей. Объем головы на уровне ушей.

Ширина шеи. Описание длины трех складок на шее. Объем шеи. Ширина плеч от края шеи. Расстояние от плечевого сустава до подмышки, от подмышки до сосков, от плеча до подмышки. Общая длина руки. Объем плеча и предплечья. Длина и ширина ладони. Описание пальцев, их длина, объем.

Измерение ширины торса спереди, сзади и с боков на уровне подмышек, сосков, талии, пупка, вертела, лобка. Описание длины и объема полового члена в различных состояниях у божеств различных разрядов.

Описание окружности и высоты ягодиц. Ширина бедра, колена, голени, лодыжки. Измерения стопы, длины и объема пальцев ноги в мистических числах. Форма сочленений.

Особенности метрики женского тела: высота тела не равна его

ширине, поэтому при изображении богинь ушниша отбрасывается, длина отрезков «высота черепа», «подбородок», «сердце», «пупок» сокращается на половину пальца, но эти сокращенные 2 пальца прибавляются к нижней части торса.

Ширина торса на уровне подмышек, сосков, ниже грудей, талии, пупка, лобка. Описание полового органа. Ширина ноги в мистических числах в различных точках измерения. Измерения груди и ягодиц в мистических числах. Размеры постамента и головного убора.

4. Иконометрическая система 10 ладоней, или 120 пальцев, подобна предыдущей, но в измерениях тела сокращается половина малой меры.

5. Система 7 больших мер — божества по системе 10 мер, сидящие на постаменте. Измерение нижней части тела в позиции ваджрасана.

6. Иконометрическая система 9 ладоней. Длина отрезков «лицо», «сердце», «пупок», «лобок». Длина отрезков «высота черепа», «шея», «колено», «стопа». Длина бедра и голени. Ширина торса на уровне подмышек. Длина руки — плеча, предплечья, кисти. Высота пучка волос. Расстояние между лопатками. Ширина головы. Измерения носа, рта, ушей. Ширина и объем руки. Ширина торса на уровне груди, талии, пупка, лобка. Ширина ноги в бедре, колене, голени. Длина стопы.

Богини: измерения торса в ширину на уровне подмышек, груди, талии, вертела, лобка; ширина ноги в бедре; длина торса в отрезках «грудь», «талия», «живот» (11, 11, 14 пальцев).

7. Иконометрическая система 8 ладоней. Общая длина с постаментом и торчащими дыбом волосами — 10 ладоней. Высота стопы, колена. Высота черепа. Длина бедра, голени. Длина лица, отрезков «сердце», «пупок», «лобок». Длина руки — плечо, предплечье, кисть. Ширина груди. Высота тела равна его ширине. Длина и ширина глаз. Измерение рта, ушей, шеи. Ширина верхних и нижних конечностей.

Гневные богини: высота тела по системе 9 ладоней.

8. Иконометрическая система 6 ладоней. Высота черепа, длина лица, шеи, торса, бедра, голени, колена, стопы. Длина руки.

9. Метрика пяти мер для низшего разряда гневных божеств.

10. О делении гневных божеств на три разряда по старшинству и по метрике на системы 8, 6 и 5 ладоней.

11. Об иконометрической классификации пантеона. Методика тантр: деление на системы 125, 120 пальцев, 9 и 8 ладоней. Тибетская классификация: будды (самбхогакая и нирманакая), бодисатвы и богини. О метрике шакти, или необходимости выделения шакти в самостоятельную иконометрическую систему. Особенности метрики женского тела. О соответствии иконометрии богинь метрике и формам женского тела.

12. Метрика человека по тантре Калачакры: длина лица, туловища (грудь, талия, живот), бедра, голени, высота черепа, шеи, колена и стопы; ширина груди, длина руки (плечо, предплечье, кисть). Метрика шраваков и пратьекабудд.

13. Значение метрики для предотвращения ошибок в искусстве. Значение правильного изображения.

14. Особенности формы великих ваджрабодисатв.

15. О манере изображения Будды. Об индийских скульптурных изображениях Будды по заниженной мере. Отношение к древней индийской методе. О необходимости монументальных форм.

16. Формы лица обыкновенных людей, махапуруша, богинь и гневных божеств. Объяснение терминов «форма яйца» и «кунжутного зерна». Изображение лиц четырехголовых божеств мандала Самвары.

17. Длина и ширина глаз, имеющих форму лепестка лотоса, живота рыбы, лепестка лотоса утпала, стрелкового лука. Описание этих

форм. Соответствие формы глаз тому или иному внутреннему состоянию.

18. О пользе правильных построений в живописи и скульптуре.

19. О неясностях классификации божеств по метрическим и формальным признакам. Примеры неправильной классификации.

Тибетская метода формальной классификации. Классификация гневных божеств по сущностным признакам: разряды гневных будд, гневных бодисатв, главенствующих и второстепенных, гневных якша, ракшаса и бхута.

20. Описание стереотипных позиций ног сидящих и стоящих фигур.

21. Описание формы и размеров причесок богинь.

22. Описание украшений для головы, шеи, рук, бедер и ног. Убранство тантрийских божеств.

23. Описание атрибутов тантрийских божеств.

24. О физической и моральной чистоте художника, воздержании во время изображения будд, бодисатв и божеств тантр крия и ачарья. О молитвах, обрядах освящения и жертвоприношения, совершаемых художником.

25. Заключение, общая цель данного сочинения, его название, имя автора, где оно написано.

В своем трактате по иконометрии Таранатха разбирает вопрос о каноне пропорций как историк, он констатирует несходство метрических правил, по-своему объясняет причину их изменения, критикует ошибки тибетских художников и теоретиков искусства. Из его рассуждений мы узнаем «кухню» формирования не только технических правил, но и самой иерархической классификации пантеона.

По его мнению, много ошибок и недоразумений возникло из-за отсутствия полных переводов необходимых индийских источников, а тантра Самвары породила множество различных толкований из-за непонятности и неопределенности своих рекомендаций. Кроме того, тантры не давали ясных указаний, какие категории пантеона должны изображаться по системам 9, 8 и 6 ладоней.

Таранатха говорит, что практически художники применяли три системы — в 120, 108 и 96 пальцев. Гневные будды во главе с Херукой и их шакти в ранге будд, спокойные будды и их шакти в ранге будд изображались по системе 120 ангула, гневные боги в ранге ваджрабхайрава и их шакти — по системе 96 ангула, бодисатвы с их шакти в ранге бодисатв, гневные аватара рядового ранга с их шакти — в пределах от 120 до 108 ангула. В более общем виде эта классификация означала, что божества спокойного вида изображались по системам в 10 и 9 ладоней, а гневные божества, не принадлежащие к разряду низкорослых,— по системам от 10 до 8 ладоней[29].

Таранатха отмечает, что в сутрах и тантрах излагались четыре системы изображения божеств: 125, 120 ангула, а также 9 и 8 ладоней, но четкие представления об этом не могли возникнуть из отрывочного цитирования источников, поскольку полных переводов их в Тибете не было. Позднее, когда в Тибете улучшилось знание источников, уже никто не оспаривал более правильной классификации божеств по трем разрядам: 1) будды самбхогакая, нирманакая; 2) бодисатвы; 3) богини[30]. Иными словами, Таранатха считал, что иконометрическая классификация должна соответствовать сущностной с точки зрения того, какова природа того или иного божества, но при этом не давал четких указаний о применении метрических систем при изображении тех или иных категорий пантеона.

Говоря о формальных, атрибутивных признаках классификации, Таранатха сделал еще несколько замечаний, в частности, о том, что признаком нирманакая обычно считают облик буддийского монаха, а

самбхогакая — облик чакравартина, но отделять эти два тела будды нехорошо, хотя между ними и есть отличие. Он предлагает другую формулировку: принявших буддийских обет изображать в облике аскета, нирванически умиротворенных — в облике чакравартина, неумиротворенных — в облике риши. Низшим разрядам полагается и низшая форма. Божества типа Калачакры — тантрийская гневная форма будд; бхайрава 9 ладоней — рядовые гневные эманации, или гневные бодисатвы; нужно отличать восемь великих бодисатв от их свиты — рядовых бодисатв спокойного вида мужского и женского родов. Таранатха выделяет также трех Красных и Черных бхайрава (Дамдина и других), называя их царями гневных божеств в отличие от Махакалы, Лхамо Ремати и свиты исполнителей их воли. Гневные риши относятся к разряду гневных будд. Другие бхайрава — это гневные якши, ракшаса и бхута. Таранатха заключает перечисление разрядов пантеона замечанием, что тибетцы не разбирались как следует в этих различиях[31]. Выше он неоднократно отмечал, что нельзя Ямантаку, Хаягриву (Дамдин), гневного Ваджрапани изображать низкорослыми, а главных дхармапала — Махакалу и других — относить к системе 6 ладоней.

Любопытно, как Таранатха критикует традиции «Самварудайи» изображать шакти будд и бодисатв в рамках тех же иконометрических систем, к которым относятся их небесные супруги — будды и бодисатвы. Таранатха говорит, что женское тело полнее и короче мужского, поэтому богини не должны изображаться в тех же размерах, как будды и бодисатвы, но поскольку они соединяются и с теми и с другими, то их следует объединить в одной специальной рубрике 9 ладоней с поправками на особенности женского тела[32].

Эти примечания Таранатхи свидетельствуют о том, что иконографический и иконометрический канон ламаизма сложился не в одно столетие. Довольно длительное время и в теории, и в художественной практике не было единых правил, многое в иконографии толковалось ошибочно из-за недостатка литературы.

Единый художественный канон не мог сложиться раньше, чем закончился процесс иконографической унификации пантеона. Тибетцы не могли получить из Индии готовый и законченный материал потому, что и там еще не было единства. Обширный пантеон индийского ваджраянистского буддизма создавался различными региональными сектами и школами стихийно, и все эти многочисленные течения были сведены в нечто более или менее единое в богословской теории и практике тибетского культового искусства, но в течение длительного времени. Процесс унификации иконографического и иконометрического канона отражал историю централизации ламаистской церкви Тибета, что, в свою очередь, было тесно связано с попытками воссоединения раздробленных светских и церковных княжеств в границах единой феодальной монархии. Длительная борьба красношапочной секты сакья-ба за церковную и светскую власть в Тибете, возвышение желтошапочной секты гелугба и ее борьба за преобладание над другими группировками духовных и светских феодалов — все это происходило не только в политической практике, но имело непосредственное отражение и в столкновении толков ламаистского вероучения.

Сочинения Таранатхи были запрещены желтошапочниками, когда им удалось взять верх над другими сектами. Желтошапочники закрыли секту чжонанба и изъяли матрицы сочинений Таранатхи из монастырских типографий секты.

Трактат Таранатхи для того времени был слишком объективным, историческая постановка вопроса противоречила догматическому духу религиозного учения, более того, она подрывала веру в извечность и неизменность церковных истин.

В отличие от Таранатхи Цзонкхаба не вдается в историю вопроса, его изложение категорично и не допускает сомнений и размышлений о том, что когда-то все было не так. Свое толкование он преподносит как единственную и конечную истину, как постулат веры. Две трети его трактата посвящены обоснованию греховности ошибок в размерах тела богов, недопустимости своеволия в изображениях, мировоззрению и морали художника, воспитанию щедрости как основного проявления благочестия и набожности рядовых верующих.

Техника искусства, в данном случае канон пропорций и правила пространственного построения фигуры, считалась сокровенным знанием, не доступным для непосвященного. Еще более тайным предметом были споры богословов и критика сочинений из Ганджура и Данджура. Для рядового верующего в буддийском каноне все должно быть свято и правильно, даже ошибки в тексте.

Но несмотря на духовную цензуру, изъятие неортодоксальных сочинений, унификацию канона в практике и теории, невозможно было скрыть противоречия в развитии и становлении буддийского искусства в Тибете. Поскольку желтошапочной церкви не удалось полностью преодолеть сектальные толки, до нас дошли хотя бы отрывочные сведения о том, что было до «ультраправильной» системы, принятой господствующей сектой.

А. И. Вострикова указывает, что тибетские писатели позднейших времен имели смутные и неопределенные сведения о тибетской исторической литературе VII—IX веков[33]. Очевидно, это суждение справедливо не только для исторической литературы. Судя по оригинальному списку редких тибетских книг, изданному Локеш Чандрой, не сохранились иконометрические сочинения и более позднего времени, XI—XIV веков, когда индийская буддийская литература интенсивно переводилась, редактировались эти переводы и систематизировался тибетский буддийский канон.

В иконографическом сборнике 500 бурханов[34], иллюстрирующем три индийских собрания садхана (1) Sādhanasatapañca-satka, переведенное Tshul-khrims rgyal mtshan из рода pa-thab; 2) Sādhanaśataka, переведенное Rin-chen-grags (1038—1109) из местности pa-ri в Каме; 3) Sadhanasamuccaya, переведенное grags-pa-rgyal-mtshan (1147—1216), которые затем были дополнены Таранатхой и Панчен-ламой Bstan-ba'i nyi-ma phyogs-las rnam-rgyal (1781—1852), имеются пометки, сопровождающие изображения богов. Приводим эти пометки с переводом и расшифровкой из публикации Рагу Вира и Локеш Чандры[35]. mdo lugs — «стиль сутр»; rgyud-lugs — «стиль тантр», dus 'khor lugs — «стиль Калачакры»; kha-che pan-chen lugs — «стиль кашмирского пандиты»; mi-tra'i lugs —«стиль [индийского йоги] Мантрипы»; rgwa-lo lugs —«стиль [индийского сиддхи] rdze-btsun-gwalo»; dza-ma-ra'i lugs— —«стиль [индийского сиддхи] Цзаварипы»; grub-chen zhib sbas-pa'i lugs— «стиль индийского сиддхи Zhib-sbas»; grub-chen skyer-sgang lugs — «стиль индийского сиддхи Skyer-sgang», (жившего до Атиши, почитаемого гелугбаскими ламами противника ньинмабы); dpal-mo lugs—«стиль [индийской гелунмы] Балмо»; rngogs-lugs—«стиль [лоцавы] Rngog-legs-pa'i shes-rab»; dwags-po'i lugs—«стиль [ламы из местности] Дагбо». Бурятские ламы расшифровывают эту пометку как «стиль ученика Миларайбы drag-bo lha-rje»; ras-chung lugs —«стиль [ученика Миларайбы] ras-chun-rdo rje grags-pa»; gnyos lugs —«стиль [тибетского лоцавы] gnyos»; pa-ra'i lugs —«стиль [ламы dam-tshig rdo-rje из местности] Бари»; jo-bo lugs —«стиль Атиши»; bka-dams lugs —«стиль кадамба»; sa-lugs —«стиль Сакья (сакьяба или Сакья-пандиты? — К. Г.); 'gro bzang lugs— «стиль [сакьяского ламы] 'gro-bzang».

3. Измерения длины тела. Система 8 ладоней (в ангула и ява)

Часть тела	ПА	Ш	ГР	Т	Ц
Череп			2+4 ява	4	4
Лицо	12	12(?)	10+6 ява	12+2	12+2
Шея		4	3+4 ява	2	2
Торс:					
1) сердце	1) | 22	10	10+6 ява	12	12
2) пупок	2) /	10	10+6 ява	12	12
3) лобок		10	10+6 ява	12	12
Бедро	22	21	21+4 ява	18	18
Колено	3	3	3+4 ява	4	4
Голень	18	21	21+4 ява	18	18
Стопа		4	3+4 ява	4	4
Сустав	2				

Примечание. ПА — «Пратимаманалакшана», Ш—«Шукранити», ГР—«Таламана» Гопинатхи Рао, Т — Таранатха, Ц — Цзонкхаба.

4. Измерения длины тела. Система 7 и 6 ладоней (в ангула)

Часть тела	ПА=7	Ш=7	ГР=7	Т=6
Череп	2		1	3
Лицо	12	12	8	12
Шея	2	3	4(?)	3
Торс:				
1) сердце	1) | 20	9	7	«тело» — 2 меры
2) пупок	2) /	9	9	
3) лобок		9	9	
Бедро	14	18	20	12
Колено	2	3	2	3
Голень	12	18	20	12
Стопа		3	2	3

Примечание. ПА-7—«Пратимаманалакшана», система 7 ладоней; Ш-7—«Шукранити», система 7 ладоней; ГР-7—«Таламана» Гопинатхи Рао, система 7 ладоней; Т-6—Таранатха, система 6 ладоней.

5. Измерения длины тела. Схема канона пропорций по трактатам Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана

Общая длина тела в больших мерах, или шалганах	12	10	10	9	8	6	5
Общая длина тела в малых мерах	125+24	125	120	108	96	72(84)	60
Точка измерения тела в длину:							
чинтамани	2						
ушниша	10	4	4				
череп	4,5	4,5	4	3		3	
подбородок	12,5	12,5	12	12	12(+2)	12	лицо-12
шея (яремная впадина между ключицами)	4	4	4	3	4(—2)	3	
сердце	12,5	12,5	12	12	12	12	торс-24
пупок	12,5	12,5	12	12	12	12	
лобок	12,5	12,5	12	12	12	12	
вертел	4	4	4				
бедро	25	25	24	24	18(—12)	(—12)	
колено	3	4	4	3	4	3	
суставы	2+2						
голень	25	25	24	24	18	12	ноги-24

Возможно, эти пометки означают не только то, что культ данных божеств был введен этими деятелями, указывает не только на атрибутивные особенности их изображения в художественных школах данных сект, но могут свидетельствовать и о существовании различных иконометрических метод. Нам кажется, что отличия могли быть в пределах вариантности модуля (12 или 12,5 пальца — для высших систем, 10, 9 и 8 пальцев—для низших систем) и того, какие ранние доваджраянистские и ваджраянистские индийские иконометрические и иконографические сочинения легли в основу данной художественной школы.

Конкретный анализ приведенных выше памятников убеждает нас в том, что тибетцы знакомились с индийскими памятниками не в хронологической последовательности их возникновения. Более ранние памятники входили в оборот позднее тех, которые возникли после них. Этот сбитый, непоэтапный порядок приобщения к индийским источникам создавал множество противоречивых толков, которые были подведены к единому знаменателю только к XIV—XV векам, когда основное из индийского наследия было переведено, систематизировано и усвоено в должной последовательности.

Деление иконометрических источников на ортодоксальные и неортодоксальные неправомерно, хотя бы потому, что в тантрах нет того, что было необходимо для создания художественного канона для изображения всех божеств ламаистского пантеона.

Иконометрический раздел «Самварудайи» породил столько неразрешимых сомнений, разночтений и разногласий, что с XIII века по XVIII век такие ученые авторитеты, как Ратнаракшита, Таранатха и Лобсан-Данби-Чжалцхан, продолжали разъяснять неясные строфы тантры и разбирать неправильные мнения, вызванные непонятностью изложения, но пренебречь тантрой Самвары нельзя было, так как она считалась главным ритуальным текстом разряда mo rgyud (mother Tantra) ануттараиогатантры и служила основой систематизации высшей тантрийской обрядности большинства ламаистских сект Тибета до XIV века.

Тантра Калачакры относилась к тому же разряду ануттараиогатантры, как и тантра Самвары, и хотя введение системы Калачакры в Тибете датируется серединой XI века, широкое распространение она получила в секте гелугба, после реформы Цзонкхабы.

Иконометрия тантры Калачакры принципиально не отличалась от иконометрии сутры Шарипутры и тантры Самвары: основной ее признак — завышенный модуль, равный 12,5 ангула. Вместе с тем она послужила основой для унификации иконометрии будд, а затем и всего пантеона тибетского ламаизма.

Из описания индийских и тибетских памятников мы видим, как изменялась и варьировалась иконометрия будд: от системы 108 ангула по «Читралакшане», 120 ангула по «Самварудайе» и «Пратимаманалакшане» до 125 ангула по «Пратималакшане» Шарипутры, «Крия-самуччае», комментарию Ратнаракшиты и тантре Калачакры.

Все несовпадения иконометрии будд по этим текстам относились к метрике нижней половины тела, длине и ширине глаз. Разница между ортодоксальными и неортодоксальными руководствами по иконометрии фактически сводилась к различию длины и ширины глаз, размеров колена, голеностопного сустава, пятки, к наличию или отсутствию вертела.

Длительное время не было единства в определении длины тела тантрийских будд: они изображались по заниженной мере. Затем тибетские богословы договорились принять единую метрику по системе Калачакры для будд нирмана, самбхогакая и для ваджрабудд. В XVIII веке амдоские богословы решили изменить канон, выделить

ваджрабудд в самостоятельную группу с иными показателями и вернуться частично к традиции тантры Самвары с поправками Ратнаракшиты, чтобы не оспаривать длительной и авторитетной традиции системы Калачакры и в то же время дать культовое обоснование своих идей, преследующих политические цели.

Очевидно, не случайно чжанчжа-хутухта — пекинский глава монгольского ламаизма — считался перерожденцем Самвары — одного из ведущих тантрийских культов тибетских сект до XIII века включительно. Основатели и знаменитые иерархи сакьябы сыграли значительную роль в распространении тантры Самвары и реформировании тантрийской обрядности на ее основе. Историческая и политическая роль сакьябы связана с периодом ее светского и религиозного господства в Тибете, с распространением ламаизма среди монголов в XIII—XIV веках и принятием его в качестве государственной религии монгольской империи Юань.

Создавая пекинский центр монгольского ламаизма и до некоторой степени противопоставляя его авторитет влиянию Лхасы на монголов, маньчжурское правительство поручило Лобсан-Данби-Чжалцхану — амдоскому перерожденцу Цзонкхабы — произвести проверку тибетского иконографического канона и внести поправки в иконометрическую систему Цзонкхабы, основанную на тантрах Калачакры и Самвары.

Максимальные расхождения между приведенными нами индийским и тибетским канонами пропорций наблюдаются в моделировании систем 8 и 6 ладоней. В приведенных источниках индийские системы аштатала и шаттала отличаются от систем наватала и дашатала в основном только заниженным модулем, система пропорций в большинстве этих текстов остается аналогичной, то есть не дает другого типа телосложения. В тибетских источниках системы аштатала и шаттала разработаны на принципиально иной основе: прежде всего они модульны, мера «ладонь» и «лицо» остается стабильной единицей измерения длины тела, измерения в малых мерах даны в кратных отношениях к модулю. Схема пропорций по этим системам передает реальные антропометрические закономерности грузного, коренастого телосложения, тогда как наватала и дашатала моделируют высокую и стройную фигуру, или правильное телосложение по принципу ньягродхи, или квадрата древних.

Мы не можем сказать, является ли это заслугой тибетских авторов, поскольку нет возможности проанализировать источники, относящиеся к раннему периоду развития тибетского буддийского искусства до XIII века.

В тибетской учебной хрестоматии, опубликованной в Индии в 1967 году, имеется очень краткая общая характеристика основных источников и характерных особенностей тибетской иконометрии. Для нас это суждение является достаточно веским и подводящим итог многовековому процессу формирования тибетского канона пропорций.

В ней говорится также и о том, что в Тибете, кроме различий в принципах классификации пантеона, в знаменитых художественных школах Центрального и Восточного Тибета существовало много специфических правил и руководств по иконометрии и композиции[36].

Разумеется, все эти отличия не выходили за рамки единства главных признаков, определявших целостность тибетского искусства как явления национальной культуры.

В названной выше хрестоматии говорится, что в Тибете, кроме сутры Шарипутры, были распространены сутры, относящиеся к традиции Калачакры, и множество комментаторских шастр. Классификация пантеона в этих источниках имела некоторые расхождения, но наиболее авторитетным или преобладающим был следующий принцип группировки божеств: система 125 пальцев — разряд манушикая (на-

стопа (высота)	4,5 (5,5?)	4,5	4	3	4	3
грудь от центровой вертикали до подмышки		12,5	12	10	10	10
плечо		20	20	18	14	12
предплечье		16	16	14	12	12
кисть руки	12	12	12	12	12	12
суставы руки		1+1				

6. Измерения длины, ширины и объема тела (в пальцах). Система 10 ладоней по трактатам Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана

Длина торса от шеи до сосков	— 12	
Длина торса от сосков до пупка	— 14	
Ширина торса:		
между подмышками	— 25	Объем — 66 (25×2+8×2)
на уровне сосков	— 22,5	Объем — 69 (22,5×2+12×2)
ниже сосков на 2 пальца	— 20	Объем — 60 (20×2+10×2)
на уровне пупка	— 16	Объем — 16×3
ниже пупка	— 15	Объем — 15×3
Ширина бедер:		
ниже пупка на 8 пальцев	— 18—19	Объем — 18×3
Ширина бедра:		
в верхней части	— 12	Объем — 36
в средней части	— 10	
выше колена	— 7	Объем — 7×3
Ширина голени в средней части	— 6	Объем — 6×3
Ширина лодыжки	— 5	Объем — 5×3

Индийская индуистская иконометрия «Таламана» Гопинатхи Рао

Наименование системы	Подгруппы системы	Высота тела	Длина лица	Соотношение длины лица и тела
Дашатала	а) уттама	124	13½	9
	б) мадхьяма	120	13	9¼
	в) адхама	116	12½	9⅓
Наватала	а) уттама	112	12	9⅓
	б) мадхьяма	108	11⅝	9⅓
	в) адхама	104	11¼	9¼
Аштатала	а) уттама	100	10¾	9⅓
	б) мадхьяма	96		
	в) адхама	92		
Саптатала	а) уттама	88		
	б) мадхьяма	84		
	в) адхама	80		
Шаттала	а) уттама	76	8½	9
	б) мадхьяма	72		
	в) адхама	68		
Панчатала	а) уттама	64		
	б) мадхьяма	60		
	в) адхама	56		
Чатустала	а) уттама	52	7	7½
	б) мадхьяма	48	8	6
	в) адхама	44		
Тритала	а) уттама	40		
	б) мадхьяма	36		
	в) адхама	32		
Дитала	а) уттама	28		
	б) мадхьяма	24		
	в) адхама	20		
Экатала	а) уттама	16		
	б) мадхьяма	12		
	в) адхама	8		

деленных обликом буддийского аскета), разряд самбхогакая (наделенных обликом чакравартина), гневные риши; система 10 ладоней, или 120 пальцев,— разряд бодисатв; система 9 ладоней, или 108 пальцев,— разряд шакти будд, богинь; система 8 ладоней, или 96 пальцев,— разряд царей бхайрава; система 6 ладоней — разряд чрезвычайно гневных божеств; система 5 ладоней — разряд карликов; система 7 ладоней — мера тела обыкновенных людей[37].

Эта классификация отличается от системы амдоских авторов XVIII века отсутствием специальной группы для идамов и наличием трех разрядов 8, 6 и 5 ладоней для гневных божеств. Этот факт говорит также и о том, что восточнотибетская традиция и реформа чжанчжа-хутухты была авторитетной для художников Амдо, Внутренней и Внешней Монголии, Бурятии, но не для Центрального Тибета.

Основываясь на том делении индийских первоисточников на ортодоксальные и неортодоксальные, которое выявляется по сочинениям Таранатхи, Цзонкхабы, Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана, мы можем предложить следующую схему группировки индийских и тибетских трактатов по иконометрии:

1. Со времени основания красношапочной секты сакьяба (XI век) и до XV века преобладали иконометрические руководства, связанные с традицией тантры Самвары и переводом тантрийской литературы разряда йоги и анутарайогатантры. В этот период были распространены «Ваджракриясамуччая» Джагадарпаны, комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю», сутра Шарипутры.

Оригинальные тибетские сочинения этого времени нам пока неизвестны, за исключением бурятского списка трактата XIII века Чжомдан-Ригби-ральди. Сумба-Кханбо в своем иконометрическом сочинении пишет, что трактат Манла-Дондуба относится к традиции тантры Самвары и комментария Ратнаракшиты на «Самварудайю». О Пренхабе известно, что он был красношапочником. Возможно, поэтому в Тибете не сохранились сочинения Манла-Дондуба, Пренхабы и других авторов, упоминавшихся Лондол-ламой и Лобсан-Данби-Чжалцханом. В Монголии и Амдо сочинения этих авторов были известны в XVIII и XIX веках и упоминались наряду с ортодоксальными первоисточниками и оригинальными тибетскими трактатами традиции гелугбы.

2. Желтошапочная церковь, не отвергая того наследия, которое было создано сакьяскими ламами в процессе систематизации и унификации тантрийской обрядности высших разрядов, провела реформу иконометрического канона на основе традиции тантры Калачакры. Судя по сочинению Кхайдуба — ученика Цзонкхабы, сутра Шарипутры в первый период истории гелугбы была распространена достаточно широко, но в XVII веке, по высказываниям Таранатхи, она уже не относилась к числу безупречных источников. «Криясамуччая» и комментарий Ратнаракшиты потеряли свое прежнее значение. Иконометрическое сочинение Цзонкхабы становится основным руководством для художников ортодоксального направления желтошапочной церкви.

3. В XVIII веке в Амдо сделана попытка возродить значение традиции тантры Самвары в редакции Ратнаракшиты и обратить внимание на сочинения тех основоположников национальных тибетских иконописных школ, которые были связаны с тибетскими сектами доцзонкхабинского периода.

[1] G. Tucci. The Tibetan painted scrolls, vol. I, part II., Roma, 1949, p. 291 294, 297.

[2] T. Bhattacharyya. The canon of Indian art or Study on Vastuvidya, ch XXX, § 6. Calcutta, 1963; G. N. Banerjea. The Development ot Hindu iconography, ch. 1, 8. Calcutta, 1956.

[3] T. A. Gopinatha Rao. Talamana or iconometry. «Memoirs of the Archaeological Survey of India», 1920, N 3. Calcutta.

[4] The Tibetan Tripitaka. Peking edition, kept in the library of the Otani University. Kyoto. Catalogue, Tokyo-Kyoto, 1961. Index; vol. 165—168, N 5807—5811,

[5] A complete catalogue of Tibetan buddhist canons. Sendai. Japan, 1934, Toh 373·

[6] См. прим. 5, Toh. 3305.

[7] См. прим. 5. Toh. 1420.

[8] Краеведческий музей г. Улан-Удэ.

[9] Настоящая работа, приложение, табл. 4.

[10] Benoytosh Bhattacharyya. The Indian Buddhist iconography. Calcutta 1958, Introduction.

[11] 1. Burgess. Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. London. 1892; A. K. Coomaraswamy. History of Indian and Indonesian Art. New-York, 1927; D. Barrett. Sculptures from Amaravati in the British Museum. London, 1954, Indische Plastik. Artia Prag., 1962; Heinrich Zimmer. The art of Indian Asia. New-York, 1955, vol. 2, Tab. 3, 33—35, 37, 71, 77, 81,

[12] Ervin Baktay. Die Kunst Indiens. Budapest, 1963, стр. 82, табл. 35, стр. 89, табл. 42, стр. 71—73, табл. 25—26, стр. 140—141, табл. 101—102.

[13] См. прим. 2, гл. XXX, § 12.

[14] См. прим. 10.

[15] G. Tucci. Indian Paintings in western Tibetan temples, «Artibus Asiae», vol. Septimum: fasc. 1—4. Leipzig 1937; G. Tucci, The Tibetan painted scrolls, vol 3 Roma, 1949. С. Ф. Ольденбург. Материалы по буддийской иконографии Хара-хото (образцы тибетского письма). «Материалы по этнографии России», т. 2. СПб., 1914.

[16] Geore Reorich. The Blue Annals. Calcutta, part I, 1949, parl II. 1953.

[17] «Mhkas grub rje's fundamentals of the Buddhist Tantras». Mouton, 1868; «Indo-Iranian monographs», vol. VII, p. 81.

[18] Sumpa Khan-po Yece Pal Jor. Pag sam jon zang. Ed. Sarat Chandra Das. Part I. Calcutta, 1908, p, 140.

[19] ЛО ИВ АН, тиб. ф., № В 2719, л. 7б.

[20] См. прим. 19.

[21] См. прим. 20, л. 6а.

[22] ЛО ИВ АН, тиб. ф., № А 2036.

[23] Десрид-Санчжай-Чжамцхо. «Вайдурья-гарбо», л. 605б.

[24] «Собрание сочинений Сумба-Кханбо», т. nga—Иконометрическое сочинение, л.10а.

[25] См. прим. 24, л. 13а.

[26] См. прим. 25, л. 14б.

[27] См. прим. 1, р. 299.

[28] ЛО ИВ АН, тиб. ф., № В 2719. Ургинская публикация иконометрического трактата Таранатхи. Сборник Агван-Лубсан-Кхайдуба. В собрании сочинений Таранатхи лаврского издания это сочинение находится в томе pha.

[29] ЛО ИВ АН, тиб. ф., № В 2719, л. 5.

[30] См. прим. 29, л. 12а.

[31] См. прим. 30, л. 14б и 15а.

[32] См. прим. 30.

[33] А. И. Востриков. Тибетская историческая литература. М., 1962, стр. 20.

[34] Rin'byung snar-thang b·gya rtsa rdcr'phreng bcas nas gsungs-pa'i bris sku mthong-ba don-ldan bzhugs-so.

[35] Sata-pitaka series. Indo-Asian literatures. Vol, 21(8), 22(9). A new tibeto-mongol pantheon. New Delhi, 1963.

[36] «Тибетская учебная хрестоматия». Poetical composition and grammar I. Reader 9. p 246, 255.

[37] См. прим. 36, стр. 245—246.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИКОНОМЕТРИИ

Сопоставляя ранние и более поздние иконометрические сочинения на тибетском языке, мы обнаруживаем, во-первых, разнобой в определении меры человека и, во-вторых, тенденцию уменьшения ее от системы 9 ладоней до системы 8, 8,5 и 7 ладоней. В этой тенденции сквозит средневековое принижение человека, которому не положено иметь телесную красоту, равную небесной. В средневековой традиции даже красивый человек был ниже ростом, чем представители привилегированных разрядов пантеона богов. Обыкновенные люди рисовались низкорослыми и коротконогими.

Разнобой в источниках свидетельствует о том, что подобное отношение к человеку не было изначальным. Чем древнее иконометрический трактат, тем более красивым моделируется человек. Кроме того, можно обнаружить, что земная красота человека послужила образцом для конструирования небесной красоты богов.

В тибетских иконометрических трактатах мера человека указывается в одной группе со шраваками и пратьекабуддами. Сумба-Кханбо, Лобсан-Данби-Чжалцхан в своих сочинениях указывают общую меру человека в 4 локтя (96 пальцев), уточняя, что высота тела низкорослых людей равна 3,5 локтя (84 пальца)[1].

В медицинском трактате «Чжудши» также дано краткое определение меры человека: «рост обыкновенных людей —4 локтя, низкорослых —3,5». В «Атласе тибетской медицины» даны две схемы телосложения человека: хорошего и плохого. При хорошем телосложении высота и ширина (по размаху рук) тела равна 4 локтям, при плохом— ширина тела 4 локтя, высота —3,5 локтя[2].

Более подробные сведения находим в трактате Таранатхи, в том разделе, где дается толкование метрики человека по системе Калачакры. В тантре Калачакры дается общее указание меры человека в условном обозначении dus dang dgu. Это непонятное словосочетание расшифровывается как обозначение цифры 96. Определение меры человека из тантры Калачакры Таранатха объясняет следующим образом: «Мера обыкновенных людей в высоту 84 пальца, а в ширину 96. Ширина и высота их тела неодинакова, тогда как тело будды равно и в высоту и ширину»[3]. Мера человека по учению Калачакры: «лицо — мера пяди, грудь, талия, живот — по 9 пальцев, бедро и голень — в каждом по 16, высота черепа, шея — по 3,5, колено и стопа — по 3 пальца. Половина груди — 9,5 пальца, плечо — 15, предплечье — 13, кисть — 10,5. Так следует изображать шраваков, хотя они и не относятся к обыкновенным людям, для изображения пратьекабудд подойдет мера 9 ладоней»[4].

В трактате Сумба-Кханбо есть чертежная схема с цифрами, поясняющая метрику шраваков, пратьекабудд и обыкновенных людей: волосы —4 пальца, лицо —12, шея —4, торс —12+12+12, бедро+вертел —4+16, колено —3, голень —16, стопа —3, то есть всего 98 пальцев, а в надписи к чертежу указано 96. Эта схема носит гибридный характер: нижняя часть тела дана по системе 7 ладоней, верхняя — 8 ладоней[5].

СХЕМА КАНОНА ПРОПОРЦИЙ ПО ИНДИЙСКИМ И ТИБЕТСКИМ ИСТОЧНИКАМ

1. Измерения длины тела. Система 10 ладоней (в пальцах)

Часть тела	ПА	ПШ	ТС	ТК	КС	КР	Т	Ц
Ушниша	4	4		Ушниша-урна-12,5	4	4	4	4
Череп		4	4		4	4	4,5	4,5
Лицо:	12	12,5	12		12,5	12,5	12,5	12,5
1) лоб		4	4	Урна-шея -12,5	4	4	4	4
2) нос		4	4		4	4	4	4
3) рот		4,5	4		4,5	4,5	4,5	4,5
Шея	4	4	4		4	4	4	4
Торс:								
1) сердце	1)	12,5	1) 2 ладони	12,5	12,5	12,5	1 пядь	1 ладонь
2) пупок	2) 36	12,5	2)	12,5	12,5	12,5	1 пядь	1 ладонь
3) лобок	3)	12,5	1 ладонь	12,5	12,5	12,5	1 пядь	1 ладонь
Вертел	4		4	4			4	4
Бедро	36	25	2 меры	25	25	25	2 меры	2 меры
Колено	5	4	4	4	6	7	4	4
Голень	36	25	2 меры	25	25	25	2 меры	2 ладони
Стопа			4	4,5			4,5	4,5
Лодыжка	2	3			2	2		
Пятка	5	4			4	4		
Плечо	?	20	3 ладони	20	20	20	20	20
Предплечье	?	16		16	16	16	16	16
Кисть	?	12	ладонь	12	12	12	12	12
Суставы запястья и локтя				1+1	1+1	1+1	1+1	1+1

Примечание: ПА—«Пратимаманалакшана», ПШ—«Пратималакшана» Шарипутры, ТС—тантра Самвары, ТК—тантра Калачакры, КС—«Криясамуччая», КР—комментарий Ратнаракшиты, Т — Таранатха, Ц. — Цзонкхаба.

2. Измерения длины тела. Система 9 ладоней (в пальцах)

Часть тела	ПА	ЧЛ	Т	Ц	БС	Ш	ГР
Ушниша	4						1
Череп	4,5(?)	4	3	3			3
Лицо:	пядь	12	большая мера	большая мера	12	12	12
1) лоб		4			4	4	4
2) нос		4			4	4	4
3) рот		4			4	4	4
Шея	4	4	3	3	4	4	4
Торс:							
1) сердце	1) 2 лица	1 лицо	большая мера	большая мера	12	12	12
2) пупок	2)	1 лицо	»	»	12	12	12
3) лобок	1 лицо	1 лицо	»	»	12	12	12
Вертел			4				
Бедро	2 пяди	25	22	2 меры	24	24	24
Колено	4	4	3	3	4	4	4
Голень	2 лица	2 лица	22	2 меры	24	24	24
Стопа			3	3	4	4	4
Сустав	2	4					
Пятка	4	5					
Плечо	?	18	18	18		48	17
Предплечье	20(?)	18	14	14			
Кисть	12	12	12	12			12

Примечание. БС — «Брихат Самгита», Ш — «Шукранити» (108), ГР — «Таламана» Гопинатхи Рао, Уттама-наватала (1/12 ангула). Термины «сустав», «пятка» приводятся в тех случаях, когда в тексте нет прямого указания на размер высоты стопы.

Схему телосложения человека по системе Калачакры в толковании Таранатхи можно представить в обобщенном подсчете: верхняя половина тела равна 46 пальцам, нижняя —38, вся длина тела —84 пальцам, или 7 ладоням; ширина тела по размаху рук —96 пальцам, или 8 ладоням. По чертежной схеме из трактата Сумба-Кханбо, верхняя половина тела человека равна 56 пальцам, нижняя —42 пальцам, если вертел не входит в измерение бедра, и 38 пальцам, если входит.

Схема Сумба-Кханбо усиливает невыгодное соотношение длины верхней и нижней половин тела. Человек, изображенный по этой метрической модели, должен выглядеть еще более приземистым и коротконогим.

Таранатха и Сумба-Кханбо не указывают источников, по которым они дали метрику человека. Подобных данных нет и в описанных нами индийских источниках. В примечании Агван-Лобсан-Кхайдуба в его публикации трактата Таранатхи, в конце перечня тибетских источников по иконометрии указано, что в трактате Цзонкхабы мера шраваков — 9 ладоней, а у Манла-Дондуба из Мантхана мера шраваков, пратьекабудд и обыкновенных людей —8 ладоней, но в этом различии якобы нет противоречия, так как первые относятся к небесным шравакам, а вторые — к земным, из числа людей[6]. Мера Цзонкхабы для шраваков не совпадает с толкованием Таранатхи соответствующей строфы из тантры Калачакры и отражает, по всей вероятности, более древнюю, индийскую традицию. Компилятивная манера изложения позволяет иногда проникнуть в историю вопроса. В некоторых случаях сохраняются цитаты из каких-то древних, освященных традицией текстов, несмотря на то, что их содержание не совсем согласуется с более поздней традицией.

Так, например, в тибетском тексте «Пратимаманалакшаны» говорится, что мера богов — 9 ладоней, людей, равных богам,— 8,5, обыкновенных мужчин — 8, женщин — 8 и 7 ладоней[7]. А в начале трактата указано: «Высота тела рядового существа равна 9 частям (из них одна часть — лицо), столько же в ширину»[8] —gang-zhig cung-zad lus srid-kyi; cha dgu-ui ni cha gcig dang; mtho-gang gdon-du byas nas ni; de bzhin-du ni gyar yangs-te.

«Пратималакшана» Шарипутры начинается с вопроса Шарипутры Будде о том, как сделать сандаловое изображение будды в образе человека. Будда отвечает, что статуи, сделанные для почитания живого будды в образе человека и для жертвоприношения будде, отошедшему в нирвану, должны изображать тело подобным дереву ньягродха, или равным в ширину и высоту и пропорциональным во всех своих частях и измерениях[9].

Фактически сутра Шарипутры свидетельствует о том, что в Индии существовал обычай воздвижения статуй для возвеличивания живых и в честь умерших и что эти статуи должны представить человека в наилучшем виде. Это свидетельство поддерживает возражение Тарапады Бхаттачарья, который не соглашается с мнением большинства зарубежных ученых, считающих, что индийское искусство всегда и полностью было религиозным[10].

Действительно, до нашего времени дошло очень мало древних и раннесредневековых образцов портретного искусства, портретных статуй или монументальных образов светской скульптуры, но эти виды изображений существовали. Об этом свидетельствуют тексты, археологические находки и даже само культовое искусство, в котором мы находим достаточное количество разнообразных светских сюжетов (ступы Бхархута, Санчи, Амаравати и других).

И в технических руководствах по живописи и скульптуре, несмотря на то, что они позднее были включены в ритуальные тексты, можно

найти правила изображения человека и светских сюжетов. В этом отношении очень интересны трактаты о живописи и скульптуре «Читралакшана», «Вишнудхармоттара», а также «Камасутра» и «Самарангана сутрадхара».

«Читралакшана» посвящена метрике царей и людей, моделированию идеальной земной красоты, эталоном которой служит внешность чакравартина — царя людей. Высота его тела равна 9 ладоням, или 108 ангула.

Этот трактат служил буддийским художникам руководством для изображения Будды. Царевицу Сиддхартхе Гаутаме астрологами еще до его рождения была предсказана двойная судьба: либо он станет миродержцем — чакравартином, либо аскетом — провозвестником нового учения.

В индийском трактате «Вишнудхармоттара» имеется описание пяти типов людей (мужчин и женщин)[11]: хамса, бхадра, малавья, ручака и шашака. Длина тела хамса —108 ангула (по мерке собственного пальца), бхадра —106, малавья —104, ручака —100, шашака —80. Высота тела мужчины равна его ширине во всех пяти группах. Женщина достигает плеча мужчины своего типа.

Метрика мужчины типа хамсы: единицы измерения — ангула и тала (ладонь), равная 12 ангула; череп—1/6 тала, или 2 ангула; лицо—1 тала; шея — 1/3 тала (4 ангула); торс: отрезок шея — сердце равен 1 тала, сердце — пупок —1 тала, пупок — лобок —1 тала; бедро — 2 тала, колено —3 ангула, голень —2 тала, стопа —3 ангула. Всего 108 ангула, или 9 тала. Середина тела — лобок. Плечо —17 ангула, предплечье —17 ангула, кисть —12 ангула, половина груди —8 ангула. Всего $54 \times 2 = 108$.

Мужчины всех пяти типов отличаются признаками махапуруши, то есть должны быть красивыми, идеально сложенными.

Хамса — сильный, у него гибкие, как царь змей, руки, стройная талия, плавные лебединые движения, прекрасное и белое, как лунный свет, лицо с нежными глазами.

Бхадра — благородный, с величественной походкой, с телом цвета лотоса.

Малавья — темный, как бобовый стручок, у него прекрасное тело с тонкой талией, широкие челюсти и нос, как у слона.

Ручака — благородный, искренний, сильный, у него гибкое тело с шеей, подобной раковине, цвет лица — желтовато-белый.

Шашака — гибкий, цвет тела у него темно-красный с различными оттенками, полные щеки и нежные глаза.

Царь людей приравнивается к богам и должен изображаться по типу Хамса. По типу бхадра изображаются святые, домашние священники, министры, брахманы, божества разрядов гандхарва, дайтья, данава и саниватсара. Киннары, ракшасы, нага — по типу малавья; якши — по типу ручаки; главные среди людей — по типу шашака. Но в переводе трактата «Вишнудхармоттара» мы встречаем и другое указание: что по типу шашаки нужно изображать шудра, а вайшья — по типу ручаки.

Метрика мужчин типа хамса по трактату «Вишнудхармоттара» свидетельствует о том, что исходным эталоном идеальной человеческой красоты служила система 9 ладоней — наватала, которая в индийских текстах различных религиозных сект конструировалась более стабильно и кратно относительно модуля.

Это единство наблюдается не только в пределах индийского материала. Приведем выписку из византийского трактата о живописи «Эрминия»: «Ученик мой! Знай, что естественный рост человека от чела до подошвы измеряется девятью лицами, или мерами». Схема пропорций тела человека по «Эрминии»: волосы 1/3 лица, лицо —1 мера,

шея — 1/3 меры, торс — 2 и 2/3 меры, бедро — 2 меры, колено — 1/3 меры, голень — 2 меры, стопа — 1/3 меры[12].

Итальянский «Трактат о живописи» (XIV век) Ченнино Ченнини, как отмечает А. Ф. Лосев, связан с византийским трактатом «Эрмиция» определенным сходством. Схема канона пропорций Ченнини: весь человек имеет в длину 8 лиц и 2/3 этой меры, лицо — 1 мера, шея — 1/3 меры, торс — 3 меры, бедро — 2 меры, голень с коленом — 2 меры, стопа 1/3 меры (высота черепа не указана). «Высота человека равна его ширине при вытянутых в стороны руках»[13].

Описание пропорций лица в «Эрмиции» и трактате Ченнини совпадает с описанием в индийских трактатах. Одинаково даются также размеры плеча от горла до плечевого сустава, длина руки и кисти.

В индийском, античном, византийском, итальянском и тибетском канонах модулем служила мера лица, равная длине кисти, а в некоторых случаях также и длине стопы.

Указанное сходство иконометрических норм объясняется, конечно, не заимствованиями, хотя они и могли иметь место, но прежде всего единством художественной практики. Не только современные, но и древние художники должны были знать пластическую анатомию человека, разумеется, в пределах уровня развития антропологии своего времени. Единство модуля канона пропорций свидетельствует и о практических наблюдениях над реальными закономерностями правильного телосложения и однотипности, «интернациональности» нормы физической красоты гармонично развитого человека. По этой мерке идеального человека и была сконструирована совершенная красота богов.

А далее происходит разветвление: за системой 9 ладоней появляется система 10 ладоней, и обе они становятся признаком высшей, неземной красоты богов, а норма человеческого телосложения снижается до 8 и 7 ладоней.

Джузеппе Туччи, Ганголи и Радхакамал Мукерджи[14] считают, что индийский канон пропорций не имеет ничего общего с античным, поскольку последний моделирует земную красоту (система 8 голов), а индийский дает божественный стандарт, превышающий человеческую норму (система 10 лиц). Ошибка Мукерджи заключается в том, что он не видит разницы между мерой головы и мерой лица (последняя меньше). Для правильного сравнения нужно пересчитать индийскую систему 10 лиц на меру головы и окажется, что этот «божественный стандарт» укладывается в систему 8 голов роста. Кроме того, в античной иконометрии было 2 модуля — длина головы и длина лица, равная длине кисти руки. Витрувий писал, что длина лица, равная длине кисти руки, составляет 1/10 часть длины всего тела, а длина головы — 1/8 часть[15].

И в античном искусстве идеал телесной красоты человека претерпевал определенное изменение: Дорифор Поликлета построен по системе 1:7. Праксителя и Лисипп применяли систему 1:8. Это соответствует индийским системам наватала и дашатала.

Таким образом, идеальной нормой со временем становится удлиненное, стройное и легкое телосложение. В тибетской иконометрии XVIII века (амдоские трактаты) появляется еще один вариант дашаталы для идамов — модель телосложения с удлиненными «готическими» ногами. По мере развития средневекового спиритуализма «божественный стандарт» еще более идеализировался, утрачивая телесную пластическую конкретность, а человеку было отказано не только в высоком росте, но и в пропорциональном телосложении. При любом росте человек может быть сложен красиво, для этого необходимо условие «квадратности», или равенства высоты и ширины, верхней и нижней половин тела. Поэтому Таранатха, подчеркивая разницу во внешности обыкновенного человека и будды говорил, что телосложению чело-

века не свойственно равенство высоты и ширины тела. Тибетские медицинские пособия рисуют человека большей частью приземистым и даже дурно сложенным[16].

Естественнонаучное, или «натуралистическое», и художественное понимание физической и духовной природы человека развивались не изолированно друг от друга, следы взаимовлияния имеются как в медицинских, так и в художественных руководствах. И в данном исследовании мы не можем провести четкой грани между естественнонаучным и эстетическим анализом иконометрии.

В Тибете, как в Монголии и Бурятии, обычно знатоками иконометрии и композиции были ламы факультетов медицины, мистики и астрологии.

Изучение тибетских медицинских пособий показывает, что такие понятия иконометрии, как «квадрат древних», «модуль», «система изме-

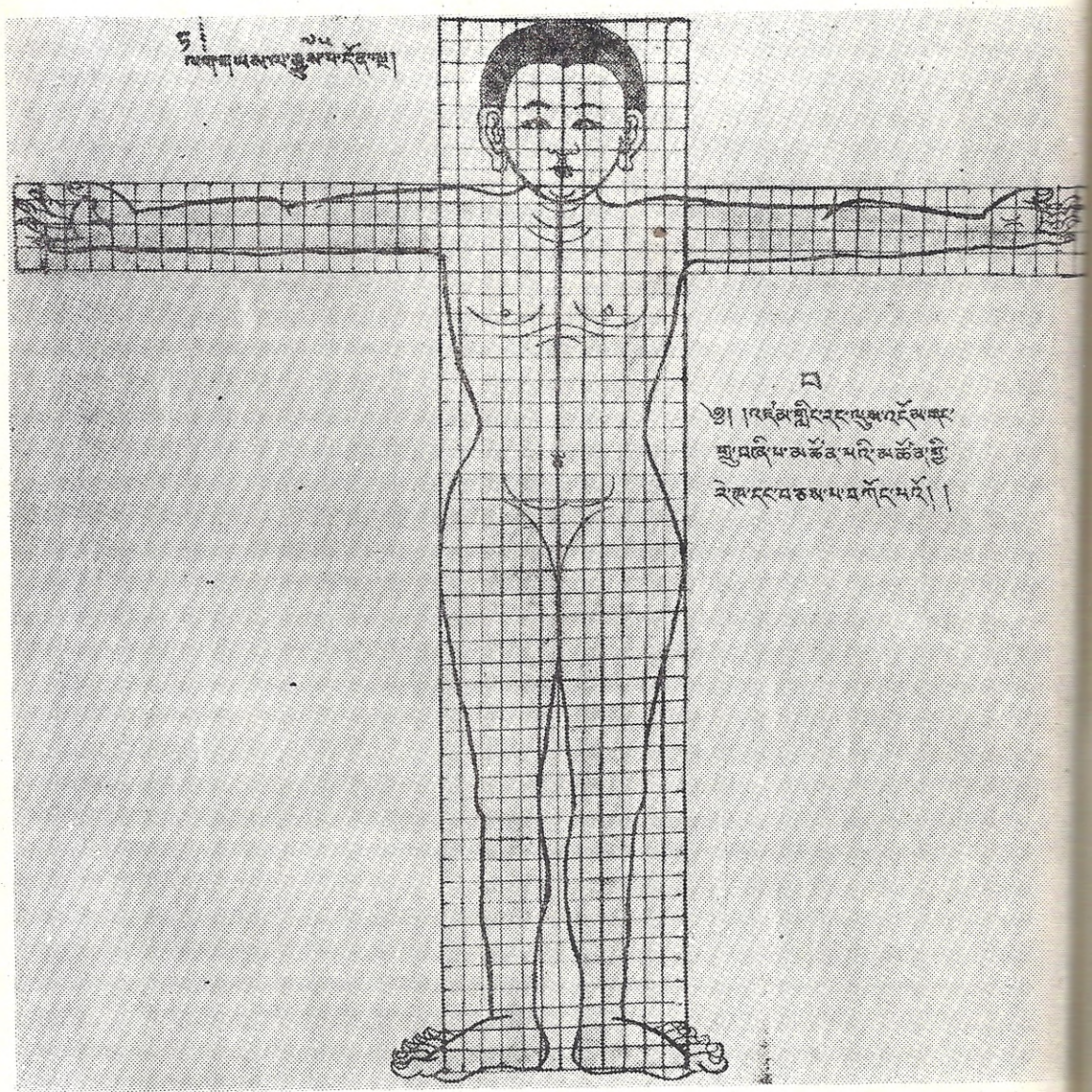


Табл. 1. Мера 4 локтей. Схема пропорционально сложенного тела:

рения», «членение тела» и «стандартные точки измерения», наличествуют и в медицине, в которой они определены так же, как и в иконометрии.

Общая метрическая формула человека — квадрат древних, или ньягродха,— означает, что тело человека в высоту равно ширине тела по плечевой оси с вытянутыми в стороны руками. Но обычно термин «ньягродха» относится к божеству, в отношении к человеку употребляется термин 'dom gang — это мера обычной высоты человека в 4 локтя, равная ширине тела по размаху рук, то есть 4×4 локтя, или 96×96 пальцев.

В «Атласе тибетской медицины» дана иллюстрация этого основного принципа антропологии: обнаженный человек изображен в рост с вытянутыми в стороны руками. Метрическая сетка дает разбивку на 96 малых мер в высоту и ширину. Эта сетка показывает положение основных органов тела, а также местонахождений нервных сплетений, артерий и т. д. (см. табл. 1—2).

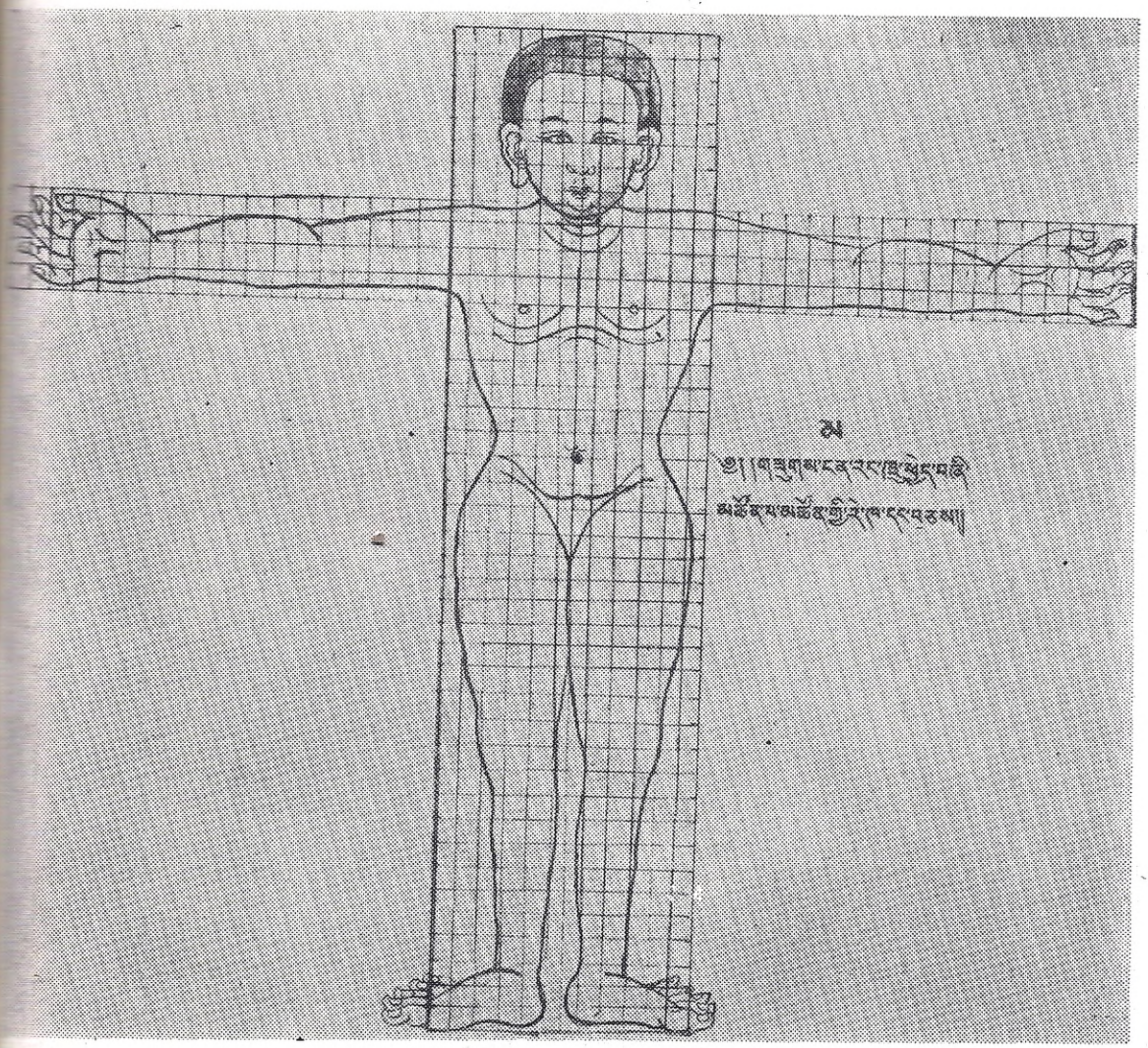
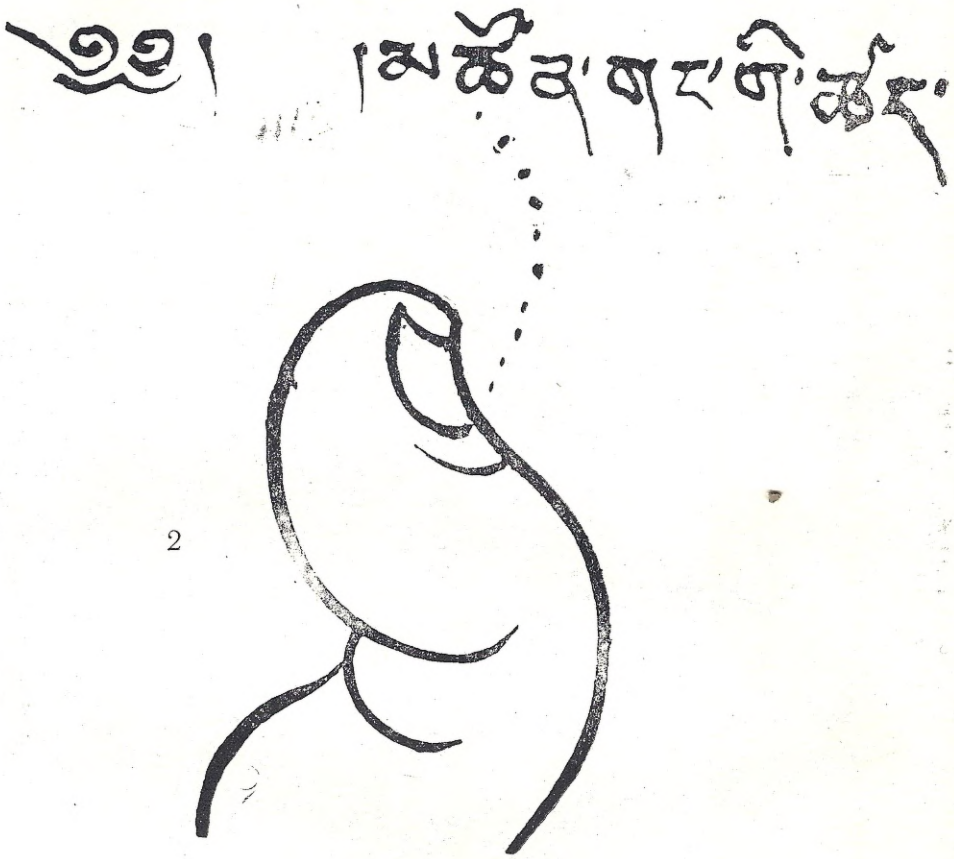


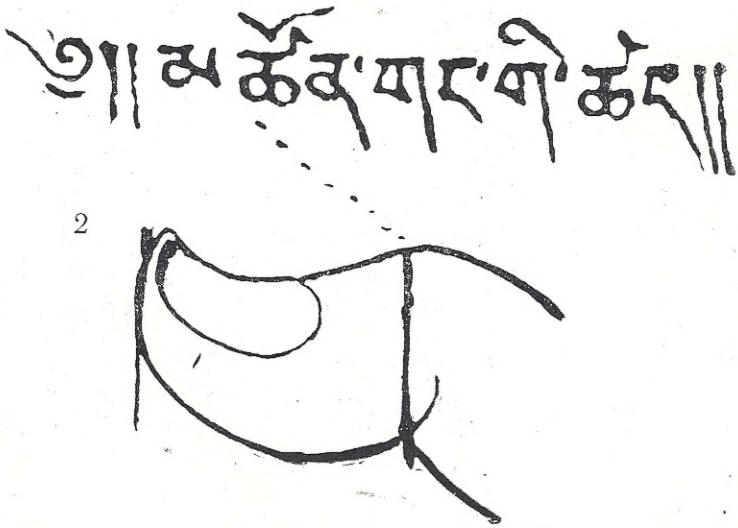
Табл. 2. Мера 3,5 локтя. Схема непропорционально сложенного тела: ширина размаха рук —4 локтя, высота тела —3,5 локтя.

Здесь же даны единицы измерения: mtshon chag mdzub gsum-gyi tshad — «три единицы измерения — пальца, кулака и указательного пальца».

1) mtshon-gang-gi tshad. Обычно слово mtshon означает «указательный палец», здесь же показана длина сустава большого пальца. В данном случае этот термин переводится как условная мера длины сустава пальца (см. табл. 3).



2



2

2) chag-gang-gi tshad — мера ширины кулака на сгибе начала второго сустава пальцев. Таким образом, один шагган состоит из 4 пальцев, что и показано на рисунке:

3) mdzub-gang-gi tshad — мера длины указательного пальца, разделенная на 6 частей (см. табл. 3).

В индийской традиции мера пальца как единица измерения известна с древнейших времен. Она имеет три варианта[17].

1) манангула — величина ангула определяется шириной 8 зерен

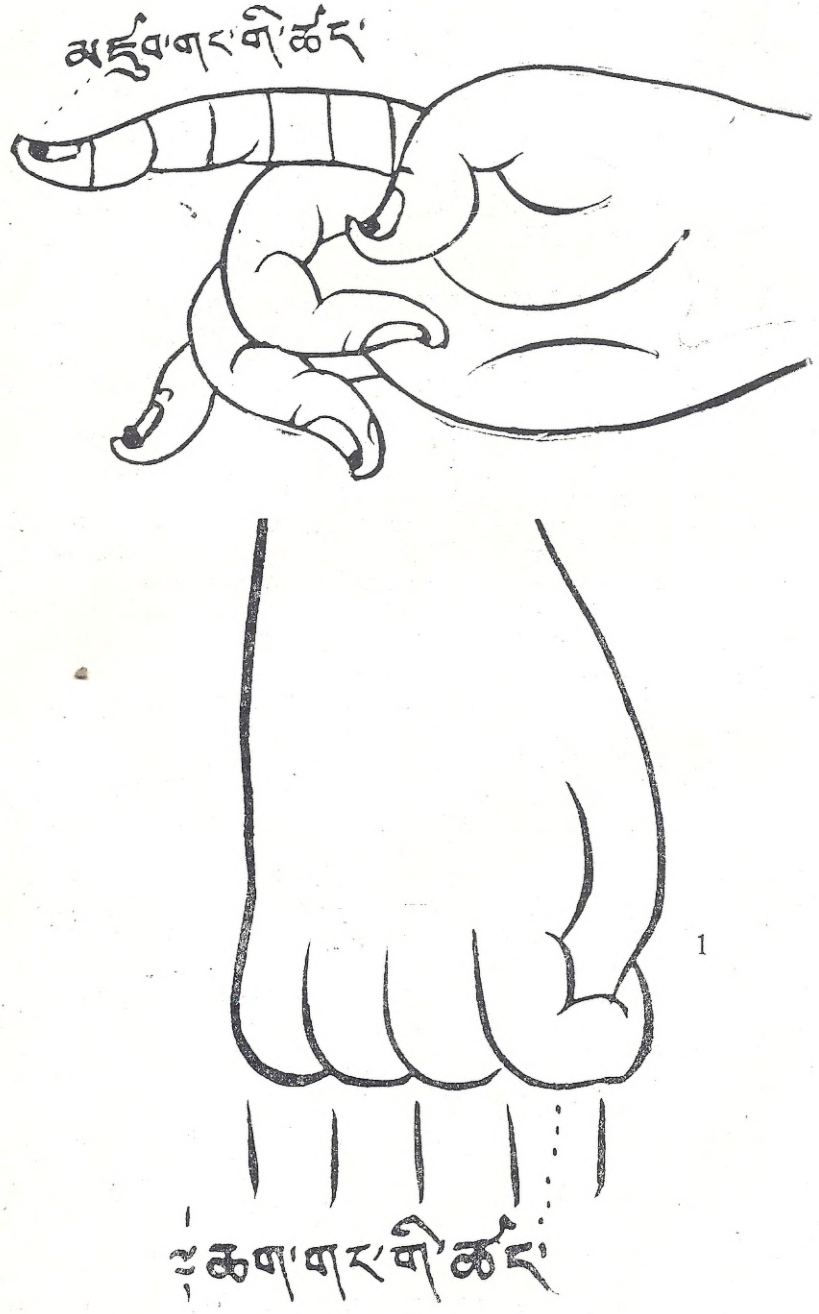


Табл. 3. Единицы измерения: 1—мера 4 пальцев (ширина пальца), 2 — мера длины сустава пальца, 3—мера 1/6 длины пальца.

или ява. 1 ява=8 ликша, 1 ликша=8 балагра, 1 балагра=8 раджас, 1 раджас=8 праману;

2) матрангула — величина ангула определяется трояко — как длина среднего сустава среднего пальца, как ширина среднего сустава среднего пальца, как 1/4 часть ширины кулака художника, скульптора, архитектора, заказчика (во всех трех вариантах);

3) дехалабдха ангула, или дехангула,— это 1/124, 1/120, 1/108 и т. д. часть высоты фигуры какой-либо из 10 систем пропорций.

В анатомических таблицах «Атласа тибетской медицины» чаще всего употребляется мера ширины кулака, равная 4 пальцам, и 1 палец в значении его ширины. В тибетской же иконометрии стандартными единицами измерения служат ширина пальца, состоящая из 8 ячменных зерен или 4 rkang, длина ладони, равная 12 пальцам. Называются также равновеликие ладони меры — лицо, пядь, длина стопы, но чаще всего употребляется мера ладони, лица и пальца.

Названные тибетские меры — это переведенные на тибетский язык индийские меры: тала — ладонь, мукха — лицо, виташти — пядь. В Индии также есть другие названия этой меры, равной 12 ангула — арка, раши, джагати.

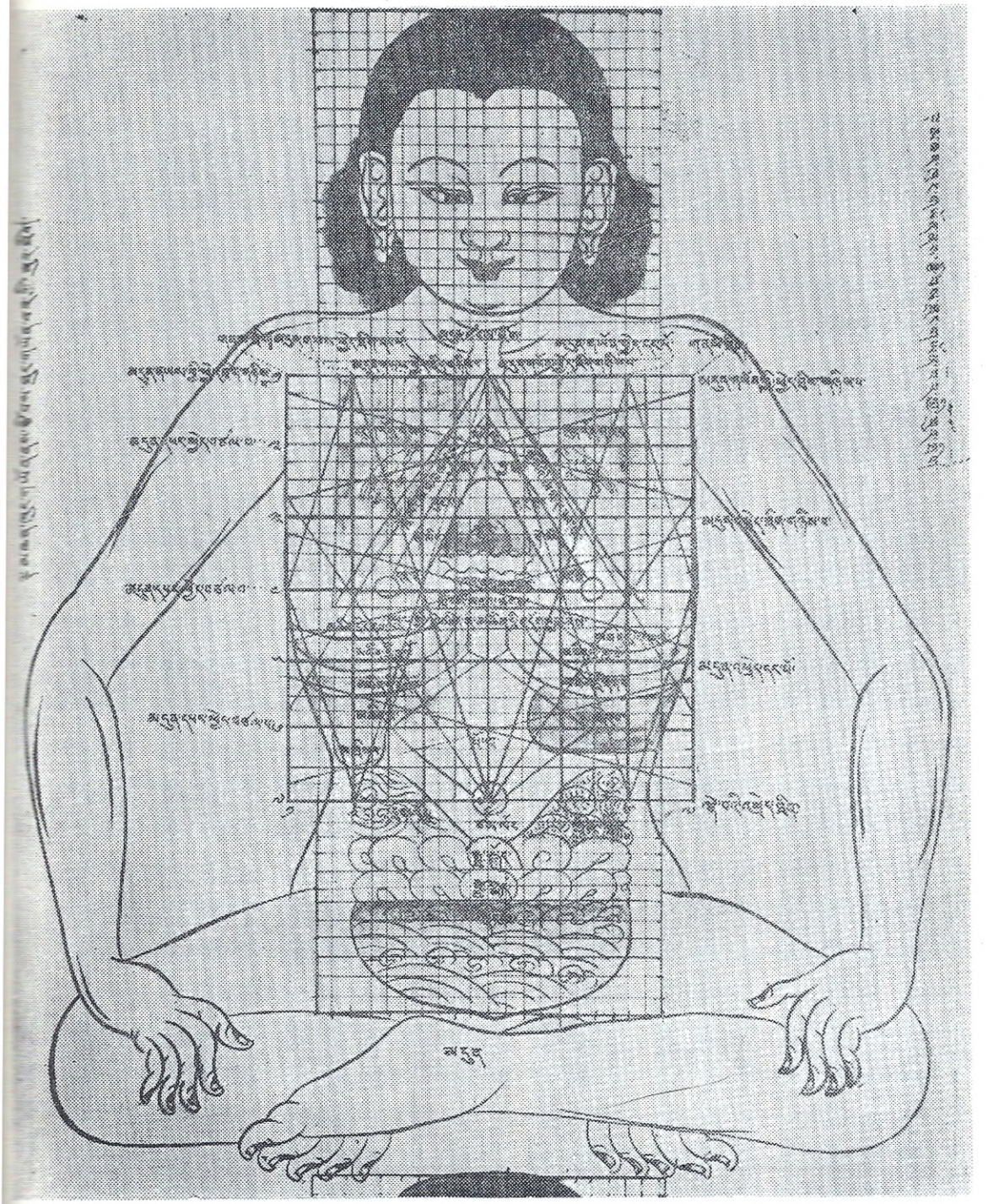
В «Атласе тибетской медицины» нет большой меры в 12 пальцев, но 3 chag-gang равны 1 ладони, то есть универсальной малой мерой является палец.

Иконометрические меры служат условными единицами измерения, в которых выражается соотношение пропорций или количественная схема того или иного типа телосложения. Схема пропорций — это самое главное, что должен знать живописец и скульптор. Реальная величина «пальца» или «ладони» не имеет первенствующего значения, она может быть различной, в зависимости от общей высоты заказанного изображения. С другой стороны, высота и пропорции изображения могут быть рассчитаны и на основе индивидуальных измерений руки заказчика. Конкретное значение мер «палец» и «ладонь» в данном случае не мешает их модульному применению в качестве относительной меры для расчета схемы пропорций.

Схема иконометрических пропорций строилась на антропологической основе, то есть на соотношении величин реального членения человеческого тела, которое совпадало с понятием частей тела и в индо-тибетской медицине.

Тот раздел «Атласа тибетской медицины», который иллюстрирует учение о внешних формах тела, дает следующее членение человеческого тела: голова (высота черепа+длина лица), шея, торс (три части: от яремной впадины до «сердца», от «сердца» до пупка, от пупка до лобка), бедро, колено, голень, стопа, рука — плечо, предплечье, кисть руки. Учитываются также суставы — сочленения частей тела[18].

Стандартные точки измерения тела в иконометрии настолько соответствуют традиционной антропометрии, что, привлекая соответствующие таблицы из «Атласа тибетской медицины», мы можем расшифровывать непонятные формулировки и термины в иконометрических трактатах. Например, неясные строфы из тантры Самвары и Калачакры «от середины основания шеи, в отличие от бога богатства, две ладони», «грудь равна 25 пальцам» полностью расшифровываются с помощью иллюстраций из «Атласа тибетской медицины», на которых изображен торс человека в различных проекциях: в фас, со спины и с боков. На изображении торса в фас и со спины наложена линейная схема, образованная пересечением семи вертикалей и горизонталей, которые образуют шесть рядов квадратов. Каждая сторона квадрата равна мере chag-gang — ширины кулака, равной четырем пальцам. Центральная вертикаль делит схему торса на равные половины по од-



Т а б л. 4. Мера груди — 2 шалгана, или 6 шагганов. Схема, полностью совпадающая с иконометрическими принципами измерения торса в плоскостных и объемных изображениях.

Эта схема может служить графическим пояснением к тому правилу иконометрии, которое предписывает для системы 10 ладоней грудь, равную 25 пальцам. Квадрат груди составляют равновеликие измерения длины груди от горла до пупка и ширины ее верхней части между подмышками. В «... dri-ma med-pa'i 'od»— комментарии на тантру Калачакры указано: «характерные признаки круга (или квадрата.—К. Г.) сердца Будды: от середины мандала сердца до горла и пупка половина меры, или 12,5. От горла до пупка мера 25 — таковы признаки поясняемой мандала тела». Данджур, Отдел комментариев к тантрам, т. mkha, л. 41а.

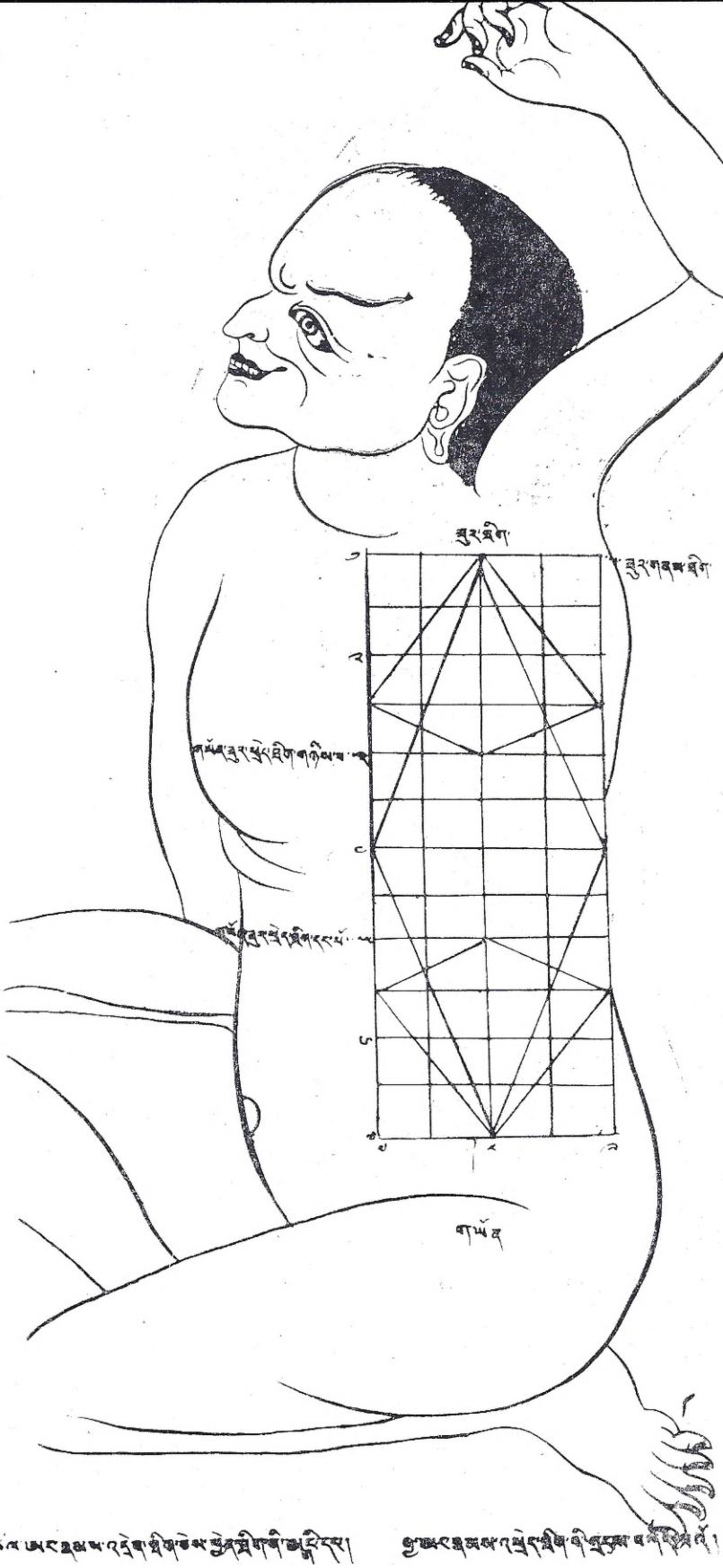


Табл. 5. Измерение торса с боковой стороны.

ной ладони в ширину, центральная горизонталь делит торс на равные половины по одной ладони в высоту.

Верхняя точка на центровой вертикали — это стандартная точка измерения — «горло» (яремная впадина), средняя точка —«сердце», нижняя —«пупок». Пересечения вертикалей и горизонталей соединены системой диагоналей, и вся эта линейная схема определяет положение внутренних органов — сердца, легких, селезенки, желчного пузыря, желудка (см. табл. 4—5).

Метрика линейных схем для груди, спины и боков полностью совпадает с объемом торса в скульптуре.

Линейная схема торса в фас демонстрирует тот прием замера торса от горла до пупка, который встречается в «Пратимаманалакшане», тантре Самвары и в трактате Таранатхи (система 6 ладоней). Для этого замера существует термин lus — тело. Таким образом, если мы встречаем в тексте указание, что размеры тела равны 22, 24 или 25 пальцам, это означает, что длина торса от яремной впадины до пупка равна указанной величине.

Строфа из тантры Калачакры —«грудь равна 25» означает, что ширина груди между подмышками и длина ее от яремной впадины до пупка характеризуются равной величиной — по 25 пальцев (по две ладони). «Квадратность» груди — характерный признак мужской фигуры по системе 10 ладоней, в других системах это правило не соблюдается.

После указания длины «тела» обычно добавляются цифры измерений от яремной впадины до грудей, между сосками, от сосков до пупка, от сосков до верхней точки подмышек. Расстояние между пупком и лобком не всегда указывается. Точками измерения служат естественные меты торса: впадина между ключицами, соски, пупок, лобок. Эта система замера соответствует реальной антропометрии, а в таблице из «Атласа тибетской медицины» сердце помещено в центре квадрата груди, что не соответствует его действительному положению, но отвечает тантрийской традиции. Данная таблица из «Атласа тибетской медицины» приведена в соответствие с тантрийской традицией замера торса тремя равными отрезками «горло», «сердце», «пупок», «лобок». Первый отрезок замеряется от яремной впадины до условной точки измерения, называемой «сердце», хотя его в этом месте нет, второй замер от «сердца» до пупка, третий — от пупка до лобка.

В «Атласе тибетской медицины» есть таблица, изображающая схему пяти чакра, или хорло, которые изображены по центровой вертикали в лобной части лица, на основании шеи, в условной точке «сердце», на пупке и лобке (см. табл. 6.). Это пять жизненных центров, в которых находятся узлы сплетения кровеносных сосудов и нервных волокон и которые являются восходящими ступенями взаимодействия физических и психических процессов жизнедеятельности организма. На учении о пяти центрах строится психофизиологическая теория тантрийского спасения, учение йогов о регулировании психофизиологических процессов, сексуальный мистицизм и т. д. Учение о пяти хорло повлияло и на тантрийскую антропометрию, что в свою очередь получило отражение и в иконометрии.

В составленной нами схеме буддийского канона пропорций по различным индийским и тибетским иконометрическим сочинениям до XVIII века нет таблиц измерений ширины и объема тела. Составить их не удалось. В описании ширины и объема тела нет единства принципов замера, антропометрические и иконометрические термины нестандартны и неоднозначны, в цифровых характеристиках нет полноты и систематичности.

Принципы измерения ширины и объема верхних и нижних конечностей однотипны, трудности возникают при обобщении замеров

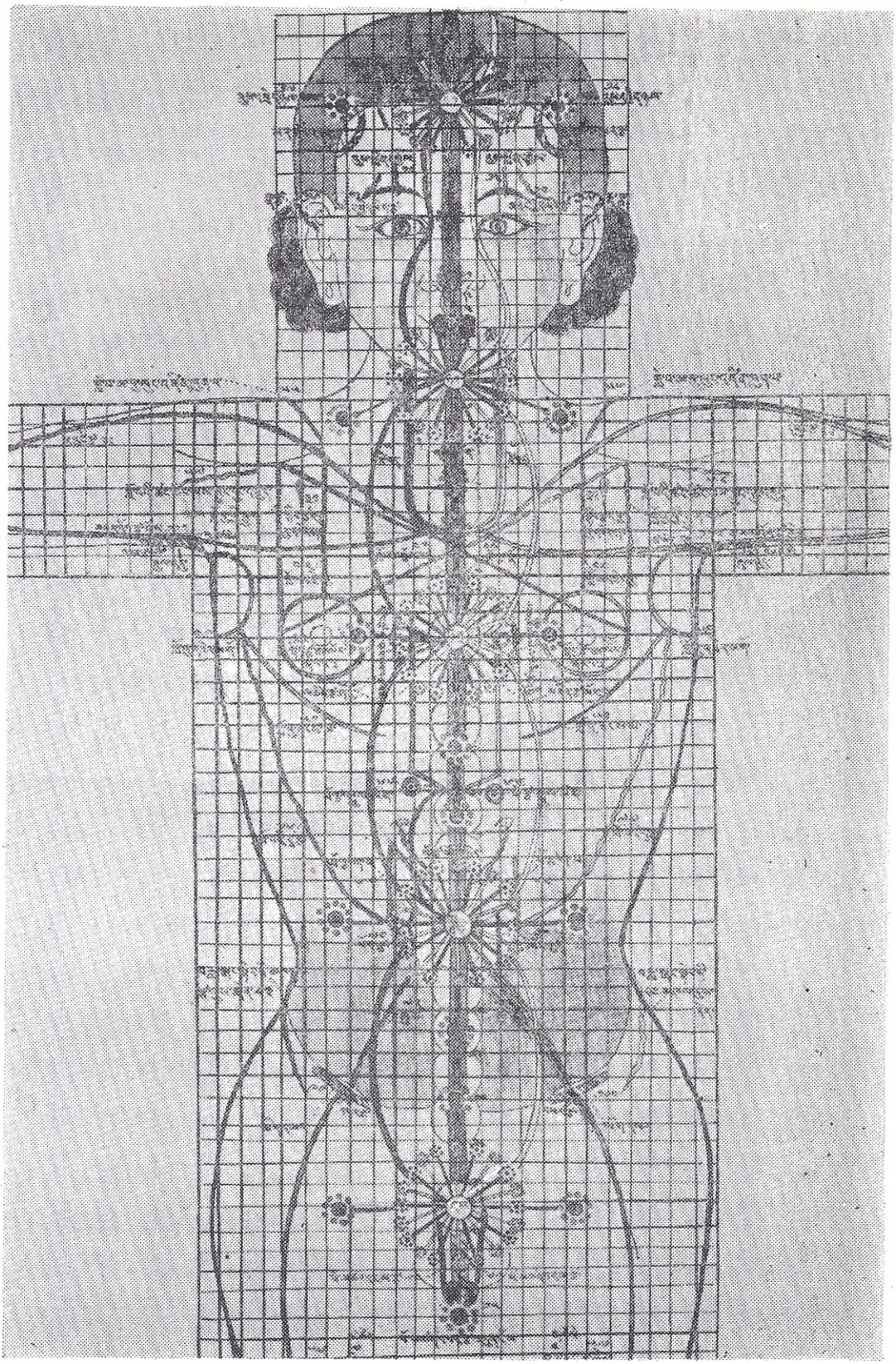


Табл. 6. 5 жизненных центров, совпадающих с точками измерения в индийской и тибетской антропометрии и иконометрии.

торса. Характеристика ширины и объема торса дается измерениями на уровне подмышек, сосков, талии и бедер. Ширина торса в груди измеряется в одном случае только на уровне сосков, в другом — даются дополнительные замеры ниже сосков на 2 пальца (Цзонкхаба), и на 4 пальца (Таранатха) и в третьем — в условной точке «сердце» (Ратнаракшита). Все эти замеры ширины торса ниже сосков равны 20 пальцам.

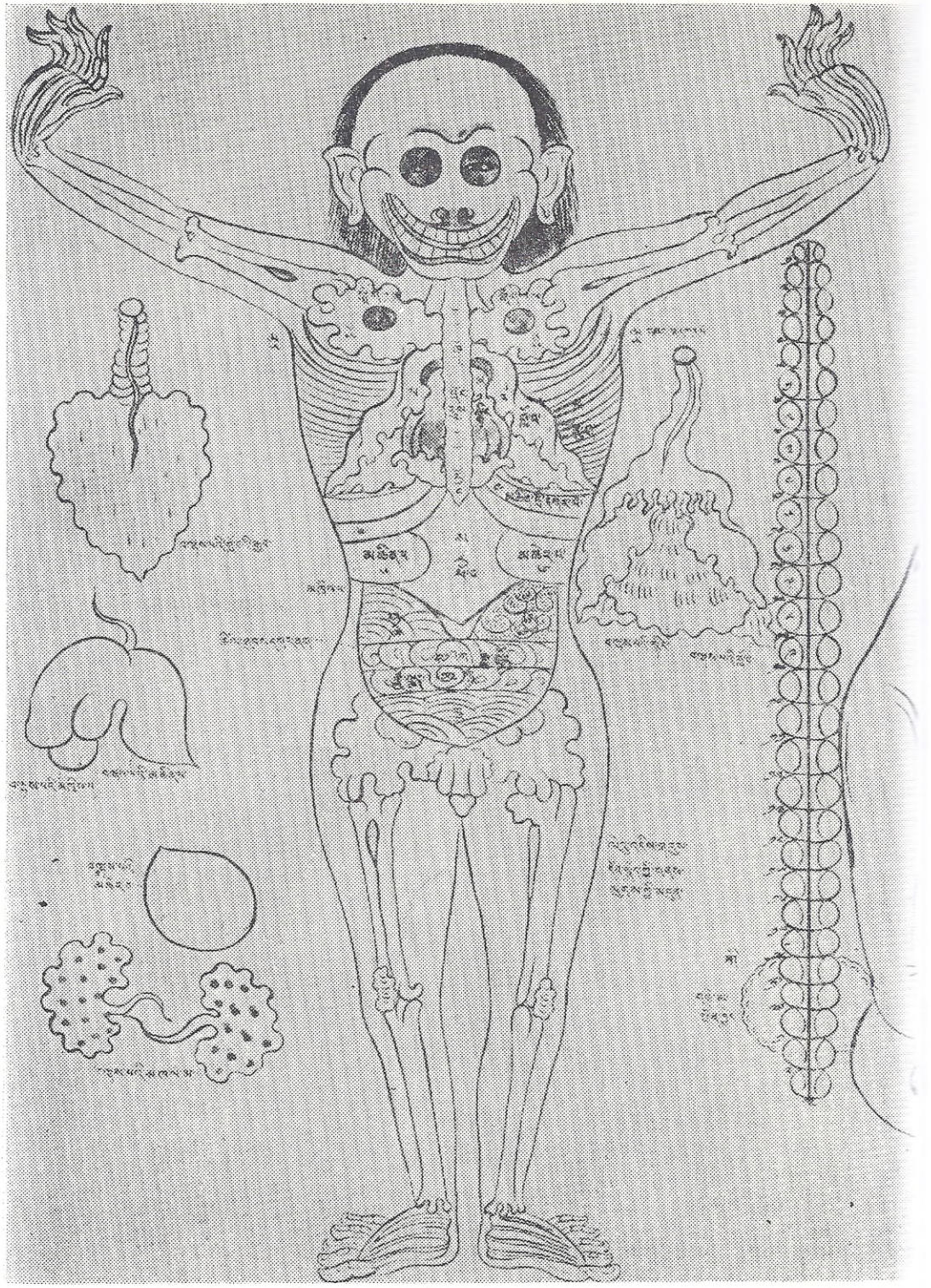
Измерение ширины торса в талии обозначается терминами lte — пупок, gsus-pai-phyog — область живота, sked-mtshams — талия, lto — живот. За исключением «Пратимаманалакшаны» (14 пальцев), в большинстве иконометрических сочинений указывается, что расстояние между пупком и сосками (по прямой линии) равно 16 пальцам. Ширина торса во всех названных выше точках измерения равна 15 пальцам. Отсюда следует, что все они должны обозначать одну точку замера торса, но у Таранатхи талия sked находится на 14 пальцев ниже сосков, хотя лобок ниже ее на 12 пальцев, то есть в данном случае значение sked равно lte, а в описании женской фигуры по системам 10 и 9 ладоней термином lte обозначено измерение ширины бедер в верхней части таза. В данном значении термин lte заменяет термин sta-zur — верхняя часть большого таза или гребень подвздошной кости.

Измерение ширины бедер производится в точках sta-zur и gsang -ba, то есть в верхней части большого таза и на уровне лобка. Ширина бедер дается либо в двух замерах, либо в одном из них. В различных индийских и тибетских сочинениях ширина бедер означается разными терминами lte — пупок (Таранатха), rked — поясница («Пратимаманалакшана», Ратнаракшита), sta-zur («Читралакшана», «Пратималакшана» Шарипутры, Таранатха, Цзонкхаба), sked — талия («Криясамуччая»). Где находится эта точка измерения? У Таранатхи верхушка sta-zur находится на уровне lte-khung ямки пупка, которая ниже самого «пупка» lte на 4 пальца. У Цзонкхабы stza-zur ниже пупка на 8 пальцев. В «Читралакшане» ниже пупка на 4 пальца живот lto, ниже которого на 6 пальцев половой член. У Ратнаракшиты ниже пупка на 8 пальцев rked — поясница, в «Пратимаманалакшане» rked ниже пупка на 16 пальцев. Но ширина бедер мужской фигуры по системам 10 и 9 ладоней во всех этих замерах, обозначаемых разными терминами, равна 18 или 19 пальцам.

Все эти примеры говорят о том, что термины lte, rked, sked, lto не имеют четкого локального значения в измерениях ширины торса, это тем более странно, что в этих же сочинениях длина частей тела описывается стандартными понятиями. Само собой напрашивается суждение об автономности систем пропорций длины, ширины и объема тела: в одной — наблюдается стройный порядок, в другой — разночтения, противоречия и между собой они согласуются не во всем, достаточно сравнить местоположение пупка по отношению к сердцу, к соскам, лобку, пояснице, талии, большому тазу в замерах длины и ширины торса.

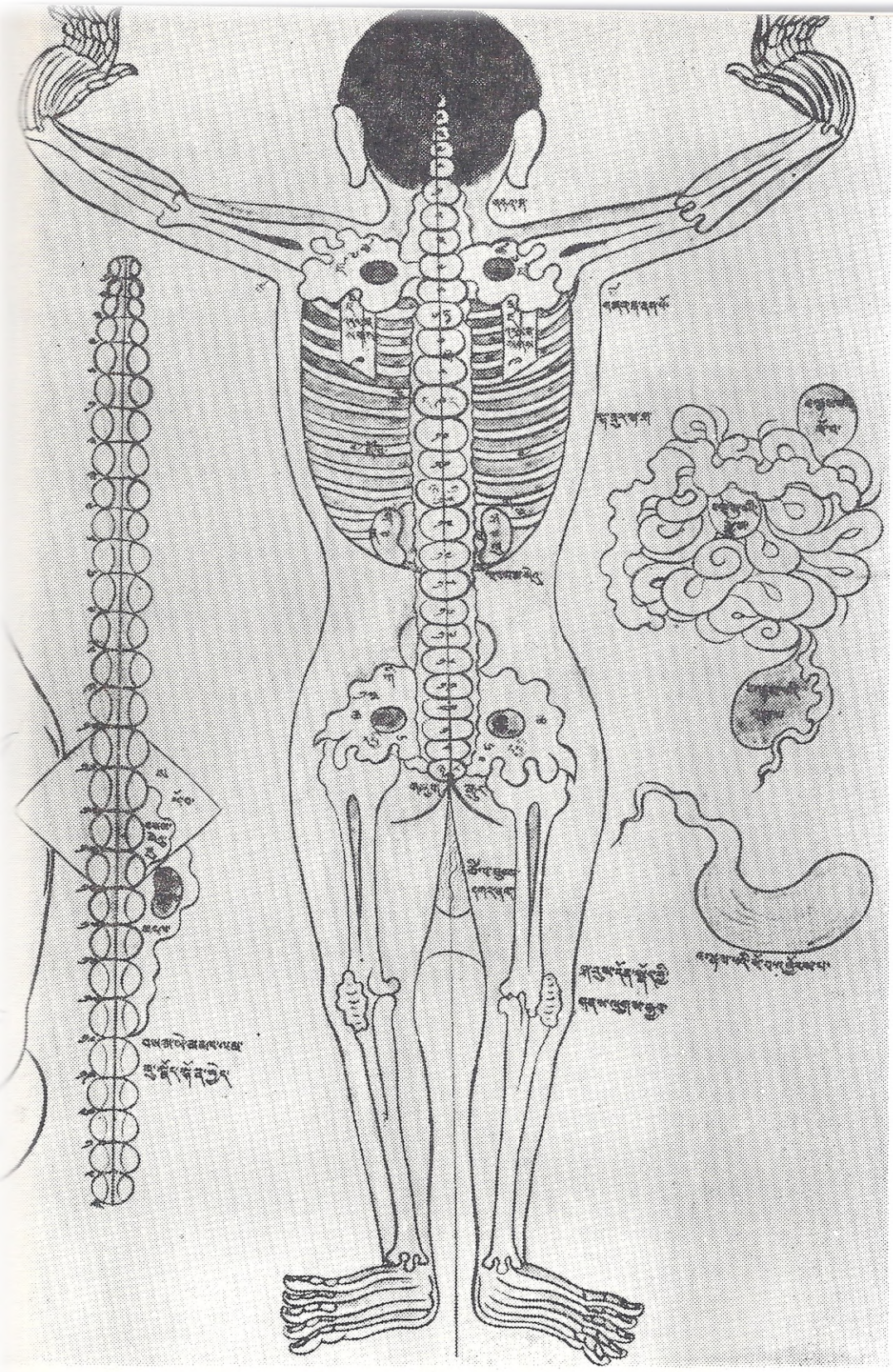
Мы предполагаем, что эти различия объясняются тем, что в измерениях ширины торса сохранилась древняя медицинская традиция антропометрии, а измерения длины торса подверглись иконометрической унификации.

Пластическая анатомия человека в «Атласе тибетской медицины» не отличается научной объективностью: общий контур тела определяет форму и толщину мягких покровов, мышцы не обозначены, скелет изображен условно, особенно тазовые кости, тазобедренные, коленные, голеностопные, грудинно-ключичные, плечевые, локтевые и лучезапястные суставы (см. табл. 7—9). Описание и изображение внешних форм человека в индо-тибетской медицине ограничивается условной схемой



Т а б л. 7, 8. Скелет человека.

Строение скелета подробно описывается во втором томе «Вейдурья-онбо» в главе, комментирующей четвертую главу второго тома «Чжудши». В «Чжудши» дается количественное описание скелета: 28 позвонков, 24 ребра, 32 зуба, 360 костей, 12 больших сочленений, 150 малых суставов (л. 6б—7а). Общее строение скелета по «Вейдурья-онбо»: 5 частей головы.: thod -pa — череп, ltag-pa — шея, sna'i-khrung khrung — носовой череп (лицевой отдел черепа), so — зубы, ma-mgal—нижняя челюсть; в торсе обобщено 9 частей: sgal-tshig —позвоночник, de'i bya'dabs —его крылья (отрос-



тки позвонков?), gzhugs-to—седалище (крестец?), dphyi-rus— таз (подвздошная кость с вертлужными впадинами?), sogs-pa —лопатки, sgrog-rus —ключицы, brang-rus грудина, rtsib-ma — ребра, lha-ru-rtse —хрящи; 3 части руки: dpung-rkang —плечо (плечевая кость); rje-nar—предплечье (лучевая кость), lag-mgo'i-rus-кости кисти; 5 частей ноги: brla-rkang —бедро (бедренная кость), lha-nga — коленная чашечка (надколенник), rje-ngar — голень (берцовая кость), sre-long— (лодыжка?), rkang-mgo'i-rus — кости стопы (л. 31a).

скелета, общим контуром тела, обозначением частей тела, общей и частной антропометрией.

Метрике, как общей структурно-функциональной характеристике тела, придается, очевидно, более серьезное значение, чем объективному знанию системы мышц и строения скелета.

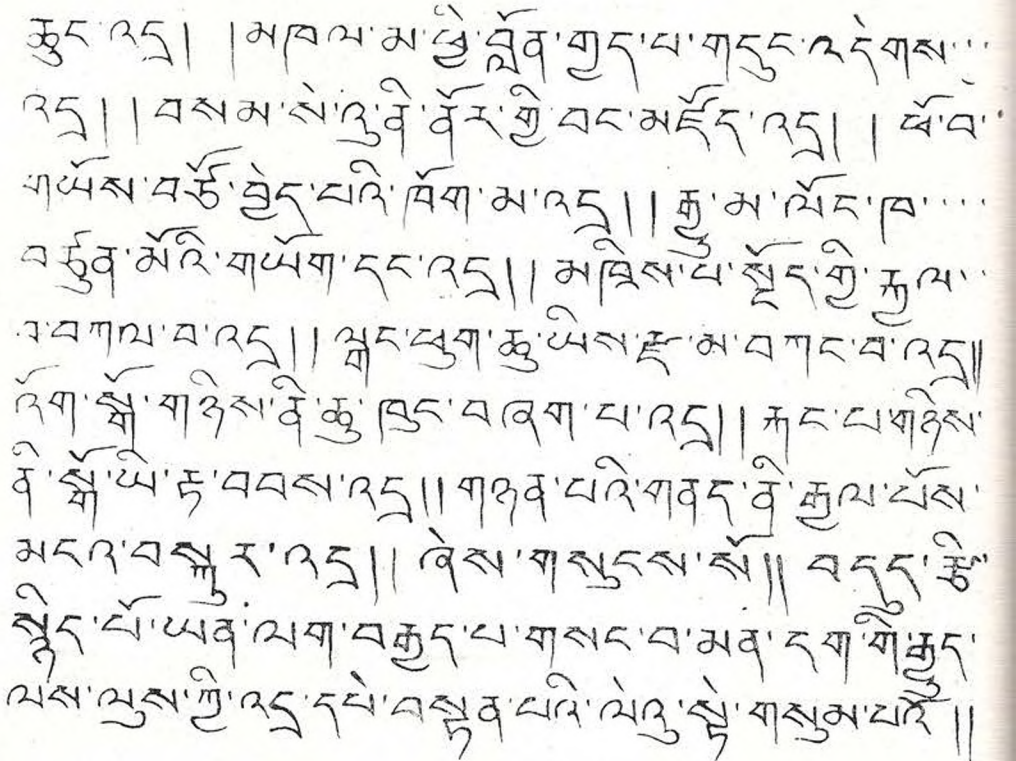
Во второй главе медицинского трактата «Чжудши» есть небольшой раздел, который посвящен описанию внешних форм человеческого тела. Содержание раздела удивляет неожиданным подходом к вопросу: человеческое тело описано скорее в понятиях строительных, чем анатомических. Архитектоника человеческого тела метафорически сравнивается с технической конструкцией здания. Медик мыслит, как архитектор, как художник, выявляя структурное значение той или иной части тела:

«Кости таза подобны фундаменту стен.
Позвоночник подобен столбу золотых монет.
Аорта подобна алтарной колонне.
Грудина подобна квадратной матице.
24 ребра подобны ровно уложенным стропилам.
Хрящи подобны опоре стропил.
Артерии и нервные волокна подобны остову кровли.
Мышцы и кожа подобны штукатурке.
Ключицы подобны связке концов балок.
Лопатки подобны угловым перекрытиям.
Голова подобна возвышающейся башне.
Пять органов чувств подобны окнам.
Кости черепа подобны крыше.
Темя подобно открытому отверстию раковины.
Уши подобны склоненным головам гаруди.
Ноздри подобны украшению навершия.
Волосы подобны кирпичикам глиняной черепицы.
Руки подобны шелковым подвесным украшениям.
Остов груди и бедер, как верхняя и нижняя веранды.
Диафрагма подобна шелковой занавеси.
Сердце подобно царю, восседающему на троне.
5 больших долей легких подобны министрам.
5 малых долей легких подобны принцам.
Печень и селезенка подобны старшей и младшей царицам.
Почки подобны сановникам внешних дел или силачам,
поддерживающим балки.
Семенник подобен сокровищнице.
Желудок подобен котлу для варки пищи.
Кишечник подобен прислуге царицы.
Желчь подобна мешку, наполненному приправами.
Мочевой пузырь подобен глиняному сосуду для хранения воды.
Два нижних отверстия подобны стоку.
Ноги подобны столбам ворот торана.
Кровеносная система подобна посыльным,
наделенным царскими полномочиями»[19].

Тело человека рассматривается в ключе «строения», «устройства», «порядка» в смысле правильно организованной связи конструктивных частей здания. Значение и действие внутренних органов объясняется на примерах дворцовой иерархии и устройства кухонной службы дворца.

Этот памятник подводит нас к понятию «меры человека» как принципа творческого познания и освоения мира, когда человек все соизмерял с самим собой. Антропологическое понимание меры связано не только с эстетическим и философским познанием мира, но и с технической практикой человека, с измеренностью на основе модуля руки, пальца, стопы и головы и с пониманием законов структурно-качест-

ཞི། ། དེ་ནས་ཡང་དྲང་སྲོང་རིག་བའི་ཡེ་ཤེས་ཀྱིས་
འདི་སྙད་ཅེས་གསུངས་སོ།། ཅི་དྲང་སྲོང་ཚེའ་ཐོ་ཉིའ་
ཅིག། འདྲ་དུས་ཕྱང་ཐོའི་གནས་ལུགས་བསྟན་པ་ནི།། དཔྱི་
རུས་གཉིས་ནི་རྐྱ་གཡའ་བའི་འགྲམ་གཡེ་འདྲ། ། སྐྲ་ཁ་ཅིགས་
གསེར་གྱི་དོང་ཅོ་ཅ རྐྱགས་པ་འདྲ།། ཁྲོག་པ་རུ་ནི་མཚོད་གི་
ཀ་བ་འདྲ།། བྱང་རུས་ཀུ་བཞི་གདུང་མ་བཀལ་བ་འདྲ།།
རྐྱེ་བ་མ་ཉེར་བཞི་ཕྲམ་འཁྱམས་ལེགས་པ་འདྲ།། ལྟ་རྟ་
རྩེ་ནི་ཕྲམ་ཐི་རྟེན་མ་འདྲ།། རྩ་དང་ཆུ་ཚྭ་དཔལ་ཕྲམ་
བཀོད་པ་འདྲ།། ཤ་དང་པགས་པ་འདབ་ཁེལ་ཕྱེས་པ་འདྲ།
ཁྲོག་རྒྱས་གཉིས་ནི་མཁར་བད་བཏགས་པ་འདྲ།། དོ་གས་
པ་གཉིས་ནི་གུ་ཤུབས་ཕྱེས་པ་འདྲ། ། མགོ་བོ་དབུ་རྩེ་བ་
ཐམ་ཕྱེས་པ་འདྲ།། དབང་པོ་ཤྲོ་ལྟ་སྐད་ཁྲང་གཅོང་པ་
འདྲ།། ཐོད་པའི་རུས་པ་ཆུ་ཤུབས་བཀལ་བ་འདྲ། ཁྱོངས་
པའི་བུ་གུ་དུང་ཁྲང་ཕྱེ་བ་འདྲ། ། ནོ་བ་གཡས་གཡོས་
ཁྲུང་མགོ་འགྱིང་བ་འདྲ།། སྐུ་བུག་མཛོས་པའི་ཆུབ་ཏེ་ཅོག་
དང་འདྲ།། སྐྲ་ཁོ་ཐོ་ཙི་མོ་ཙི་རྩེ་རྣ་དང་འདྲ།། ལག་པ་
གཉེས་ནི་དར་དཕྲངས་བཅས་པ་འདྲ།། ཕྱང་ཁོག་སྐྱེད་
སྐྱབ་ཁྱམས་སྐྱེད་ཁྱམས་སྐྱབ་འདྲ། ། མཆེ་ནི་དར་ཀྱི་ཡོལ་
བ་བཀྱམ་པ་འདྲ། ལྐེ་ནི་ཆུལ་ཐོ་གདན་ལ་བཞུགས་པ་
འདྲ།། གློ་བ་མ་ལྟ་ཆང་གི་བྱོག་ཐོ་འདྲ།། གློ་བ་བུ་ལྟ་ཆུལ་
ཐོའི་སྟངས་དང་འདྲ།། མཆེ་མཆེར་གཉེས་ནི་བཙུན་མོ་ཆེ་



«Чжудши», т. 2, гл. 3, л. 5. lus-kyi 'dra dpe bstan-pa'i leu ste gsum-po «Третья глава, разъясняющая строение тела примерами уподобления».
Монгольский текст третьей главы второго тома «Чжудши» не является адекватным переводом тибетского источника, он частично сделан по тибетскому тексту «Вейдурья-онбо» (комментарий к «Чжудши») и на примерах монгольского жилища и архитектурной практики, близкой восприятию монголов.

ڤوس ،، ڤيسيمي ڤيس ڤيڤ ڤيس ڤيڤ ڤيس ڤيڤ

ولی نمی‌دانست که چه بر سر او خواهد آمد. ولی از همان لحظه‌ای که
پا به خانه گذاشت، احساس کرد که همه چیز عوض شده است. او
دیگر آن دختر سابق نبود. او دیگر آن دختر ساده و بی‌تجربه نبود.
او دیگر آن دختر ترسو و خجالتی نبود. او دیگر آن دختر
معمولی نبود. او دیگر آن دختر عادی نبود. او دیگر آن دختر
بی‌اهمیت نبود. او دیگر آن دختر بی‌ارزش نبود. او دیگر آن دختر
بی‌چیز نبود. او دیگر آن دختر بی‌کس نبود. او دیگر آن دختر
تنها نبود. او دیگر آن دختر غمگین نبود. او دیگر آن دختر
بدبخت نبود. او دیگر آن دختر بیچاره نبود. او دیگر آن دختر
فقیر نبود. او دیگر آن دختر گرسنه نبود. او دیگر آن دختر
برهنه نبود. او دیگر آن دختر بی‌خانمان نبود. او دیگر آن دختر
بی‌سرپناه نبود. او دیگر آن دختر آواره نبود. او دیگر آن دختر
بی‌وطن نبود. او دیگر آن دختر غریب نبود. او دیگر آن دختر
بیگانه نبود. او دیگر آن دختر ناشناس نبود. او دیگر آن دختر
مجهول نبود. او دیگر آن دختر گمنام نبود. او دیگر آن دختر
بی‌نام و نشان نبود. او دیگر آن دختر بی‌هویت نبود. او دیگر
آن دختر بی‌شناسنامه نبود. او دیگر آن دختر بی‌تابعیت نبود.
او دیگر آن دختر بی‌ملیت نبود. او دیگر آن دختر بی‌دین نبود.
او دیگر آن دختر بی‌مذهب نبود. او دیگر آن دختر بی‌خدا نبود.
او دیگر آن دختر ملحد نبود. او دیگر آن دختر کافر نبود. او
دیگر آن دختر مرتد نبود. او دیگر آن دختر زندیق نبود. او
دیگر آن دختر ...

венной определенности вещей. «Измеренность»— первичная, количественная характеристика вещи. Простейшей единицей измерения в строительной, художественной и хозяйственной практике человека служила естественная величина ладони руки, расстояния между большим и средним (безымянным или мизинцем) пальцами, ширины или длины сустава пальца, ширины размаха рук (маховая сажень), длины стопы, ширины шага.

Понятие «соразмерность» относилось уже к структурной характеристике вещи, к анализу общего принципа ее строения как синтеза определенных количественно-качественных признаков. Соразмерность человеческого тела означает определенное соотношение величин частей тела, сравниваемых между собой и по отношению к величине тела в целом. Количественная модель человека — это закономерная система пропорций, которые характеризуют качество физической внешности человека — красивого, среднего, некрасивого и уродливого телосложения.

Римлянин Витрувий сравнивает соразмерность архитектоники храма с законами пропорциональности телосложения человека: «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которая в Греции называется «аналогия». Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана вся соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека («Об архитектуре»)»[20].

В приведенном суждении соотношение между архитектоникой здания, иконометрией и антропометрией ограничивалось общей идеей необходимости соразмерности.

Но в индийских архитектурных концепциях, как пишет Тарапада Бхаттачарья в своей монографии об индийском архитектурном каноне, существовало и прямое отождествление храма с телом божества. Храм мыслился как явленное материальное тело невидимого божества, сам храм был изображением божества, и каждая его часть носила наименования, соответствующие названиям частей человеческого тела[21]. В буддийских трактатах ступа называется изображением дхармакайя (высшего, трансцендентального бытия или «тела» божества), не имеющей конкретной материальной формы.

В приведенном выше разделе медицинского трактата «Чжудши» дается сугубо светское толкование аналогии между архитектоникой здания и человеческого тела. Мы полагаем, что сравнение человеческого телосложения с технической конструкцией здания было классической метафорой и вставлено в теоретический медицинский трактат как цитата из неизвестного нам более раннего индийского источника.

Глава «Чжудши» о строении человеческого тела вполне могла бы войти в трактат об искусстве, в той же мере иконометрические трактаты могут быть отнесены к области древней антропологии.

Иконометрические трактаты представляют собой обобщенный результат антропологической классификации или систематизации различных вариантов телосложения на основе общих закономерностей строения человеческого тела.

Тибетские иконометрические системы устанавливают следующие формулы телосложения:

1. Высота тела равна его ширине по плечевой оси с вытянутыми в стороны руками. Это положение неоднократно иллюстрируется в «Атласе тибетской медицины».

2. Этот общий квадрат высоты и ширины тела может служить ха-

рактеристикой идеального телосложения только в том случае, если существует и другая, внутренняя квадратность квадрата древних — лобок является центром пересечения центровой вертикали и центровой горизонтали, которые делят основные измерения тела на равновеликие отрезки: верхняя половина высоты тела равна нижней, они в свою очередь равны левой и правой половинам ширины тела по плечевой оси.

Этот принцип соблюдается в системах 10 и 9 ладоней.

3. Длина торса — стабильная величина для всех систем телосложения. Вариации создаются измерениями в ширину.

4. Длина бедра равна длине голени.

5. Высота черепа, шеи, колена и стопы характеризуется одной величиной в пределах одной системы.

6. Различие физических типов создается вариациями в длине и ширине ног, рук, шеи, головы, ширине торса и зрительным увеличением длины торса за счет большого живота.

Общая формула основных физических типов сводится к предельно простым соотношениям в подсчете на большую меру:

1) система 10 ладоней (средняя группа): лицо —1, торс —3, бедро —2, голень —2, череп, шея, вертел, колено, стопа —1/3;

2) система 9 ладоней: лицо —1, торс —3, бедро —2, голень —2, череп, шея, колено, стопа —1/4;

3) система 8 ладоней: лицо —1, торс —3, бедро —1,5, голень —1,5, шея, колено, стопа —1/3;

4) система 6 ладоней: лицо —1, торс —3, бедро —1, голень —1, шея, колено, стопа —1/4.

В пределах этих общих закономерностей есть свои особенности в системах 10 и 8 ладоней. В высшей подгруппе дашатала (амдоские трактаты XVIII века) длина ног увеличивается за счет вертела, колена и стопы, в результате квадрат древних нарушается — нижняя половина тела становится длиннее верхней. В системе 8 ладоней — общий размер головы увеличивается до 26 пальцев за счет прибавки 2 пальцев от высоты шеи к длине лица и 8 пальцев к высоте черепа для волос, торчащих дыбом.

Изложенные выше системы можно свести к кратчайшим формулам для трех типов телосложения:

1) верхняя половина тела равна нижней — $а = б$;

2) верхняя половина тела короче нижней — $а < б$;

3) верхняя половина тела длиннее нижней — $а > б$.

Если мы переведем цифровые характеристики канона в зрительные образы, учитывая измерения ширины тела, то получим следующие типы телосложения:

1. Система 10 ладоней — высшая группа. Рафинированная форма идеальной земной красоты, тенденция к неземной вытянутости фигуры. Удлиненные стройные конечности, широкие плечи, тонкая талия, сухощавые бедра, тонкая длинная шея, маленькая голова, овальное лицо, длинные тонкие пальцы.

2. Системы 10 ладоней (средняя группа) и 9 ладоней. Пропорциональная по системе квадрата древних, сильная и гибкая фигура с широкой грудью, тонкой талией, узкими бедрами — для мужчин, более узкой, но высокой грудью, тонкой талией, широкими бедрами, узкими плечами, более короткими и полными ногами — для женщин.

3. Система 8 ладоней. Так называемое богатырское телосложение: большая голова, широкое лицо, короткая толстая шея, грузный торс с большим животом, короткие, толстые и сильные ноги, короткие толстые руки, более узкие, чем в предыдущих группах, плечи.

4. Система 6 ладоней. Деформация предыдущего вида в сторону усиления типичных черт: рост еще ниже, ноги короче, живот больше, шея короче.

В этой систематизации заметна тенденция давать каждый тип только в чистом виде. Канон моделирует «нормальные» типы физических отличий, а не случайные деформации и смешанные типы телосложения. Красивое и некрасивое дано в рамках определенной нормы. Этой нормой служат реальные образцы сильного телосложения в его двух основных видах: стройного легкого и тяжеловесного коренастого. Отклонения идут за счет усиления и заострения этих двух видов, то есть за счет преувеличения и стройной удлиненности и тяжеловесной укороченности тела. Поскольку иконографический канон моделирует богов, в основных системах нет моделей кривобоких, хилых, кривоногих и прочих нарушений нормы. В каноне форма торса всегда соответствует форме, объему и длине конечностей.

В инокописной и скульптурной практике диапазон физических типов, конечно, значительно шире и разнообразнее, чем в иконометрическом каноне.

Древние трактаты по иконометрии не охватывают и сотой доли всей древней науки человековедения, в них прежде всего дана метрическая теория архитектуры, скульптуры и живописи.

К этой общей структурной характеристике добавлялось описание атрибутивных признаков, которое в большинстве тибетских иконометрических трактатов не приводилось и знание которых обеспечивалось или другими трактатами или чаще всего живой традицией культуры.

В частности, в «Вишнудхармоттара» после описания высшей нормы пяти типов людей, мужчин и женщин, даются указания, как изображать представителей различных профессий[22]: купцов, ремесленников, музыкантов, танцоров, певцов, глашатаев, стражей, воинов-пехотинцев, кавалеристов, лучников, погонщиков слонов и других.

Каждый из них должен изображаться в соответствующей одежде и снаряжении. Для большинства из них определяется не только цвет лица, но и его типичное выражение. Например, полководец должен быть сильным, гордым, высоким, у него мясистые плечи, руки и шея, большая голова, мощная грудь, большой, высокий нос, широкое лицо, крепкие бедра, глаза, глядящие вверх.

У солдат хмурые лица и дерзкий взгляд.

Атлеты-борцы наделены широкими плечами, мясистыми конечностями, толстой шеей, большой головой, толстыми губами, наголо остриженной головой, надменным, дерзким взглядом и стремительностью.

Наиболее почтенные граждане городов и селений должны изображаться седыми, в белых одеждах с украшениями, соответствующими их рангу, в позе готовности оказать помощь, со сдержанно-спокойным выражением лица.

Размеры тела куртизанок относятся к типу ручаки; цвет лица может быть ярко-красным, изумрудным, лунно-белым или темным, подобным цвету лепестков голубого лотоса; одежда свободная, возбуждающая любовные чувства.

Представительницы «хороших фамилий» по размерам тела относятся к типу малавья. Они скромны, их одежда и украшения не отличаются чрезмерной эффектностью.

Вдовы должны изображаться седыми, в белых одеждах без украшений.

Старые женщины — согбенные, низенькие, изображаются натурально.

В этом трактате имеются указания и о том, как изображать различных животных — домашних и диких, небо, горы, леса, воды, города, деревни, крепости, рынки, питейные и игорные заведения, военные действия, дороги с торговыми караванами, различные времена года, ночь, утро, вечер, лунное сияние, дождь, солнечный день и многое другое.

Приведем примеры описания суток. Ночь нужно изобразить, нарисовав луну, планеты, звезды, крадущихся воров, людей, спящих или занятых мирскими удовольствиями. На первую половину ночи указывают сцены, когда женщины выходят встречать своих возлюбленных. Рассвет показывается восходом солнца, тусклым светом ламп, криком петухов и людьми, готовящимися начать работу.

Признаки вечера — красный закат, брахман, погруженный в размышление. Наступающие сумерки показываются через людей, спешащих домой.

Если венчик цветка кумуда раскрыт, а лепестки лотоса закрыты, эти приметы служат обозначением лунной ночи.

Приведенные примеры говорят нам о том, что было известно каждому художнику древности и средневековья. Наряду с конструктивными руководствами, существовала традиция типичных образов, стандартных условностей для изображения действительности и много других формул и средств, которые наполняли произведения искусства смыслом и жизнью. Нам этот условный язык не всегда ведом, и поэтому произведение искусства часто остается непрочитанным, как непонятна фабула индийского танца тому, кто не знает символики жестов.

Естественно, возникает вопрос: чем располагал тибетский средневековый художник, помимо иконометрических текстов, копировал ли он слепо индийские и непальские образцы живописи и скульптуры или имел дополнительные тексты — переводы памятников индийской эстетики. В разделе техники справочника Лондол-ламы даются многочисленные ссылки на индийские сочинения о музыке, пении и танце. В этих текстах имеются описания традиционных символических позиций тела, выразительности взглядов, 18 признаков женской красоты и многое другое, что относится к искусству артистической красоты и чувственного обольщения. Мы остановимся на этих признаках, чтобы еще раз подчеркнуть отличие структурного и атрибутивного описаний человеческой красоты, показать, каким материалом дополнялись иконометрические руководства для изображения богов.

18 признаков красоты женского тела:

1) Kha-dog dkar la dmar mdangs chags bam sngo bzangs — «Красивый цвет тела — бело-розовый или голубоватый»;

2) Mig thon mthing dkar nag phyed-pa mig-rtsa dmar zhing dkyus ring-pa — «Глаза длинные, черные и голубовато-белые, глазные сосуды — красные;

3) Padma gzhon-nu 'dra-ba sna-yi gzengs mtho zhing rim-par tshams-pa gsum — «Нос, подобно молодому лотосу, высокий и соразмерный»;

4) Mchu bimba ltar dmar-ba —«Губы красные, как плод бимба»;

5) 'gram-pa ma-rnyong zhing yongs-su rgyas-pa — «Щеки не отвисшие, ровные»;

6) Mkhur-tshos dga-bar-byed-pa'i ri-mo'i thig-le-can — «Щеки с ямочками — знаком радости»;

7) Smin-ma rim-gyis phra la 'jar zhing gnag-pa — «Брови черные, постепенно утончаясь, сходятся [на переносице]»;

8) Numa-ma rus-sbal lam gser-kyi bum-ba ltar rgyas-pa — «Груди и ягодицы обширные, как золотая бумба»;

9) Dpung-pa zla-ba rgyas-pa-ltar dkar la rgyas-pa — «Руки белые, как полная луна»;

10) Nu-ma gyur-gyi ro-stad bag-tsam sgur-pa — «Налитые груди немного свисают»;

11) Lag-pa chu-shing snying-po 'dra-ba byin-gyis phra-zhing zlum-pa — «Руки подобные сердцевине банана, икры округлые и тонкие [в лодыжке];

12) Yan-lag-gi rtsa mi mngon-zhing gya-gyu med-pa — «Сочленения незаметные, не искривленные»;

13) Brla mkhrang zhing zlum la ldem-pa — «Ляжки упругие и округлые»;

14) Ro-smad rgyas-shing lto-ba gnyer-ma zab-mo gsum dang yid tsam rnyon-ba —«Нижняя часть торса широкая, живот с тремя глубокими складками, выступающий красиво (неплоский)»;

15) Rked-pa phra-zhing zlum-pa — «Талия тонкая, округлая»;

16) Rkang lag 'jam-zhing mnyen-pa — «Ноги и руки нежные и упругие»;

17) Skra bung-ba ltar gnag-cing ma-'dzing-pa — «Волосы густые, очень черные и не лохматые»;

18) Brjid-chags bas rgyan mi mngon kyang rgyan lhag-pa — «Красота, премного украшенная и без блестящих украшений».

Эти признаки женской красоты Лондол-лама приводит после перечисления 32 женских ухищрений для внушения страсти, которые он изложил по сутре о музыке[23].

К этому можно добавить буддийский набор мужской красоты. Этот список 32 признаков махапуруши — избранного существа — описывает красоту Будды[24].

1) руки и ноги округленные; 2) ноги красивой постановки; 3) пальцы на руках с перепонками; 4) руки и ноги мягкие (пухлые), как у младенца;5) семь главных частей тела возвышены (выпуклы); 6) пальцы рук длинные; 7) пятки ног широкие; 8) тело массивное и прямое; 9) колени ног не выдающиеся; 10) волосы на теле направлены вверх; 11) голени (икры), как у антилопы «энея»; 12) длинные руки красивы; 13) половые органы скрыты; 14) кожа золотистого цвета; 15) тонкая кожа нежна; 16) каждый волос завит в правую сторону; 17) украшен пучком волос между бровями; 18) верхняя часть тела, как у льва; 19) плечи спереди округлые; 20) плечи широкие; 21) неприятный вкус, превращающий в приятный; 22) пропорционален, как дерево ньягродха; 23) имеющий ушниша на темени; 24) длинный язык красив; 25) голос подобен голосу Брамы; 26) щеки, как у льва; 27) очень белые зубы; 28) ровные зубы; 29) плотно прилегающие зубы; 30) сорок зубов; 31) глаза, подобные сапфиру; 32) ресницы глаз наилучшие.

Эти 32 признака красоты могут быть продолжены до 80 и более, но самое подробное описание их еще не составляет теории искусства и не дает структурной формулы прекрасного.

---

[1] Сумба-Кханбо. Иконометрическое сочинение, л. 15 а; Лобсан-Данби-Чжалцхан. Трактат по иконометрии, л. 10 б.

[2] «Чжудши». Изд. Агинского дацана. Bdud-rtsi snyin-bo yan-lag brgyad-pa gsang-ba man-ngag gi rgyud-las dum-bu gnyis-pa bshad-pa'i rgyud len lus-kyi gnas lugs bstan-pa rnam bzhi ste, л. 6а 2; «Атлас тибетской медицины», таблицы.

[3] ЛО ИВ АН СССР, тиб. ф., № В 2719, л. 7 а.

[4] См. прим. 3, л. 12 б.

[5] Трактат Сумба-Кханбо по иконометрии, л. 21.

[6] ЛО ИВ АН СССР, тиб. ф., № В 2719, л. 32 а.

[7] «Пратимаманалакшана». Данджур, нартанское изд., л. 26б.

[8] См. прим. 7, л. 23 а.

[9] «Пратималакшана» Шарипутры л. 6 а.

[10] T. Bhattacharyya. Op cit. Chap. XXX, § 6,

[11] Stella Kramrish. The Vishnudharmottaram, Part III. A Treatise on Indian painting. Calcutta University Press. 1924, p. 29—32, 46—50.

[12] «Ерминия». «Мастера искусств об искусстве», т. I. М., 1965, стр. 220.

Описание размеров человеческого тела: «Ученик мой! Знай, что естественный рост человека от чела до подошвы измеряется девятью лицами, или мерами. Сперва размерь голову, разделив ее на три части, в первой из них помести чело, во второй нос, а в третьей остальную часть лица, волосы же пиши за чертою сего лица, на меру носа; кроме сего, от носа до конца бородки отмеряй три равные части, из коих две составят бородку, одна рот. Что касается шеи, то она имеет меру носа. Потом от под-

бородка до середины тела отмеряй три равные части и до колен две, отбавив на колена часть, равную носу. Далее еще две части отмеряй до лодыжек, а от них часть, равную носу, до подошвы и до ногтей — одну часть. Опять от горла до плеча отмеряй одну часть и столько же до другого плеча; на округление каждого плеча отбавь часть, равную носу, до локтя же с внутренней стороны отмеряй одну часть, а отсюда до ручной кисти — одну часть и отсюда до оконечностей пальцев — одну часть». В этом переводе вызывает сомнение та часть, в которой говорится «до колен две, отбавив на колена часть, равную носу». Если на колено отбавить 1/3, то в целом рост не составит 9 мер. Было бы вернее сказать: «на колено прибавить 1/3».

[13] А. Лосев. Художественные каноны как проблема стиля. «Вопросы эстетики», вып. 6. М.,1964, стр. 384.

«Лицо делится на три [равные] части, а именно: лоб — одна, нос — другая, от носа до [конца] подбородка — третья... от подбородка до основания шеи — одна из трех мер; ...от низа шеи до края плеча — длина лица, от локтя до запястья — лицо и одна из трех мер, длина всей кисти руки — одно лицо, от основания шеи до верха желудка или живота — одно лицо, от верха живота до пупка — одно лицо, от пупка до верха бедер — одно лицо, от верха бедер до колена — два лица, от колена до пятки — два лица, от пятки до подошвы — одна из трех мер; ступня — длина одного лица. Высота человека равна его ширине при вытянутых в стороны руках. Весь же человек имеет в длину восемь лиц и две из трех мер». (См.: Ченнини. Книга об искусстве, или трактат о живописи. Пер. А. Лужнецкого. М .,1933, стр. 62).

[14] G. Tucci. The Tibetan painted scrolls, vol, I, Part II, p. 291, 294 Radhakamal Mukerjee. The culture and Art of India. London, 1959, p. 241—244; Monohar Kaul Trends in Indian painting. New Delhi, 1961, p. 6.

[15] «Вопросы эстетики», вып. 6, стр. 366.

[16] dri-med shel-phreng-nas bshad-pa'i sman-gyi 'khrungs dpe-mdzes. mtshar-mig-rgyan ces-bya-ba bzhugs-so 34 л. Автор—dge-slong ye-shes don-grub bstan-pa'i rgyal-mtshan.

[17] G. N. Banerjea. Op. cit. p. 313—325.

[18] «Атлас тибетской медицины», л. 31.

[19] «Чжудши», т. 2, гл. 3, л. 5; «Вейдурья-онбо»—комментарий к «Чжудши». gso ba rig-pa'i bstan-bcos sman-bla'i dgongs rgyan rgyud bzhi'i gsal-byed bei-tur sngon po'i phreng-ba las dum-bu gnyis-pa bshad-pa'i rgyud-kyi rnam bshad ces-bya-ba. 29. В тексте «Чжудши» глава lus-kyi 'dra-dpe bstan-pa'i leu изложена в стихах, в строфе девять ударных слогов. Комментарий повторяет текст этой главы, но в прозе и с пространными или краткими добавлениями для пояснения. Например: в «Чжудши»—Кости таза подобны фундаменту стен», в «Вейдурья-онбо»—Поскольку кости таза являются важными и опорными в костяке, то по смыслу они уподобляются фундаменту стен. (dpy'i rus-pa gyas gyon gnyis-po ni rus-pa'i nang nas che zhing rtsa-bar gnas-ba'i don-gyis rtsig-pa'i 'gram gzhi dang tshul 'drao), в «Чжудши»—mkhal-ma phyi blon gyad gdung 'dregs 'dra в «Вейдурья-онбо» — mkhal-ma gnyis-po dphy'i blon-po 'myang-na gyad-bas gdung 'degs-pa dang 'dra'o—«Почки как чиновники внешних дел или как силачи, поддерживающие балки»; непонятная строфа в «Чжудши» gnyan-pa'i gnad-ni pos mnga bskur 'dra. с помощью комментария «Вейдурья онбо» переведена нами так: «кровеносная система подобна посыльным, наделенным царскими полномочиями».

Термин gnyan-pa'i gnad трудно передать одним понятием. Четвертая глава «Чжудши» «Учение о структуре тела» состоит из четырех параграфов: мера состава тела, система сосудов, [сосуды], важнейшие для жизнедеятельности [организма], система внешних и внутренних отверстий и проходов.

Во втором и третьем параграфах речь идет о системе сосудов четырех разновидностей, обеспечивающих физическую и психическую жизнедеятельность организма. Термин rtsa не имеет четкого значения в нашем понимании анатомии и физиологии человека. Это сосуд не только для движения крови, но и других «жизненных соков». В этой рубрике, в частности, говорится и о нервной системе: «От мозга [представляющего собой] великое множество сосудов (волокон?), нисходит 19 похожих на сосуды chu-rtsa, которые производят [чувство] боли». Далее говорится о скрытых волокнах—сосудах, которые пронизывают и оплетают внутренние органы. В этих параграфах особо выделены gnyan-pa'i rtsa gnad —112 важнейших «сосудов», играющих решающую роль в жизнедеятельности организма. Кроме того, дана рубрика семи видов gnyan-pa'i gnad; мышцы, жир, кости, chu-rgyus—нервные волокна (сухожилия?), 5 органов (сердце, легкие, печень, селезенка, почки), 6 сосудов (желчный пузырь, желудок, толстые и тонкие кишки, мочевой пузырь, семянник), кровеносные сосуды (rtsa). Указывается, что повреждение мышц вызывает опухоли: костей—сильную боль, нервных волокон (сухожилий?) — хромоту, увечие (в смысле потери двигательных способностей?), повреждение кровеносных сосудов, 5 органов и 6 сосудов влечет неминуемую смерть, от которой нельзя спастись никаким лечением.

Далее дается перечисление этих gnad в семи видах названных выше органов, сосудов и тканей, затем они подсчитываются по частям тела: в голове—62, шее—33, в торсе—95, в конечностях—112, всего—302. Из них 96 являются rab-tu gnyan-pa'i «чрезвычайно опасными», и их повреждение влечет неминуемую смерть; 49 считаются «среднеопасными», их повреждение может быть излечено искусным врачом; ос-

тальные, хотя и относятся к gnad (важным), но не являются gnyan (опасными), повреждение их могут лечить все.

Таким образом, термин gnyan-pa'i gnad включает и сами органы, и ту систему различных сосудов, волокон, спаек, сухожилий, которые обеспечивают их жизнедеятельность.

Для перевода последней строфы из «Чжудши» мы избрали значение «кровеносной системы», исходя из толкования этой строфы в «Вейдурья-онбо», где функции gnyan-pa'i gnad сравниваются с деятельностью царя — сердца и посыльных, исполняющих его волю. В «Атласе тибетской медицины» есть таблица, иллюстрирующая каждую строфу третьей главы о строении тела соответствующим рисунком. Рисунки дают и адекватное и метафорическое, условное пояснение, приближенное к тибетским понятиям, иногда весьма далекое от индийского оригинала. К данной строфе дан рисунок: торопливо идущий человек, рядом два одинаково нарисованных бугорка, один из них красновато-розового цвета, другой — коричневатого. Очевидно, здесь дано условное изображение ткани органа или самого органа, в одном случае живого, напоенного жизненными соками, в другом — мертвого, обескровленного.

Мы сознаем несовершенство нашего перевода, в котором значение термина суживается, поскольку у тибетцев с сердцем связаны не только физиологические процессы, но также и состояние одушевленности, память, осознание физических и эмоциональных актов.

Многозначность термина gnyan-pa'i gnad трудно передать каким-либо кратким понятием, поэтому мы предлагаем два варианта приблизительного перевода. Для соответствующей строфы из третьей главы второго тома «Вейдурья-онбо» дается второй вариант: «Внешние и внутренние особо важные органы и сосуды подобны посыльным, исполняющим волю царя. Если посыльные и подобные им органы не в порядке, а царь и подобное ему сердце в расстройстве, то тело разлучается с жизнью». (phyi nang-gi gnyan-pa'i gnad-rnams ni rgyal-pos mnga bskur-pa'i pho-nya-ba med-po dang 'dra ste; pho-nya-ba dang 'dra-ba'i gnad-rnams ma bde na rgyal-po dang mtsungs-pa'i snying yang 'khrug-te lus dang srog 'bral-bar 'gyur-ro).

Названная глава в «Вейдурья-онбо» начинается следующим вступлением de yang mi'i lus 'di nyid tsog-tsog-pur lag-pa dpyans-te bshad-pa ni 'khor-los-sgyur-pa'i rgyal-po'i pho-brang-gi tshul-du gsung-pa las. «Тело человека, изображенное с вытянутыми в стороны руками, поясняется на примере [устройства] царского дворца чакравартина».

[20] А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. «Искусство». М., 1965, стр. 24—25.

[21] T. Bhattacharyya. Op. cit. p. 225.

[22] См. прим. 11.

[23] «Справочник Лондол-ламы». Раздел техники, медицины и астрологии. bzodang gsogs skar rtsis rnams las byung-ba'i min-gi grangs bzhugs-so. Ма. л. 6 а.

[24] Mahavyutpatti. Bibliotheca Buddhica вып. XIII, раздел XVII. СПб., 1910; «Ваджрачарьякриясамуччая», л. 354—355.

КАТЕГОРИЯ МЕРЫ В ТИБЕТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Трактаты по иконометрии и композиции относились к разделу техники, которая в системе 18 средневековых наук[1] включала в свою сферу рациональное знание свойств материального мира.

18 областей знания внутреннего и внешнего мира человека:

1) 'Jig-rten shes pas bzo rig-pa — «Техника, или знание мира»;

2) Zas-kyi tshad dang phan gnod shes-pas bso rig-pa — «Медицина, или знание меры пищи, полезного и вредного»;

3) Bya-ka-ra-na sde brgyad la sogs shes pas sgra rig-pa — «Грамматика, или знание восьми ее разделов»;

4) Rtag chad sgro skur shes pas tshad-ma rig-pa — «Диалектика, или знание противоречивостей»;

5) Gnas mtho dman shes pas phyi snod-kyi 'jig-rten rig-pa — «Наука о вселенной, или знание высших и низших сфер»;

6) 'gro-ba rigs drug-gi mtshan-nyid shes pas nang-bcud-kyi sems-can rig-pa — «Наука об одушевленных существах, или знание свойств шести видов живых существ»;

7) Mtho-ris dang ngan 'gro shes pas las rig-pa—«Этика, или знание добродетельного и греховного поведения»;

8) Rang gzhan-gyi lus len-pa sogs gang-du skye-ba'i bde sdug shes pas skye gnas rig-pa — «Наука о перерождениях, или знание плохих и хороших перерождений и того, как происходит перевоплощение самого себя и других»;

9) Tshe snga phyi bar gsum shes pas dus rig-pa— «Наука о времени, или знание жизни прошлой, будущей и настоящей»;

10) Rtag 'dzin-gyi skyon shes pas 'chi-ba rig-pa—«Наука о смерти, или знание того, что греховность порождает непрерывность перерождений»;

11) Dbang-po rab 'bring tha gsum shes pas shes-rab rig-pa — «Наука о духовном совершенствовании, или знание трех степеней интеллекта — высшей, средней и низшей»;

12) Gzhan-gyi bsams-pa shes pas yid rig-pa — «Наука о сознании, или понимание [того, как] мыслят другие»;

13) Khams thams-cad 'byung-ba sngar shes pas skye-be rig-pa — «Наука о возникновении, или знание первичных элементов, 18 дхату»;

14) Gzugs sogs yul drug sems-su shes pas yul rig-pa — «Наука о восприятии, или знание шести объектов чувствования»;

15) Tham-cad byin-gyis brlabs-pas nus pas sngags rig-pa — «Наука о дхарани, или способность освящать все»;

16) Rdzas thams-cad bdud rtsir shes pas sman rig-pa — «Наука о лекарствах, или знание эликсиров всех составов»;

17) Theg-pa gsum-gyi lam lnga gsum bco-lnga shes pas chos rig-pa— «Наука о вероучении, или знание 5, 3 и 15 путей трех ян (хинаяны, махаяны и ваджраяны)»;

18) 'Khor 'das gcig-tu shes pas byang-chub rig-pa — «Наука о бодхи, или знание мгновенного ухода из сансары».

Технические науки в свою очередь делятся на три группы в зависимости от того, имеют ли они отношение к «телу, речи и мысли»—

lus-bzo, ngag-bzo, yid-bzo. Каждая группа имеет два разряда — высший и низший. К первому причисляется все, что обслуживает внешнюю сторону религии, ко второму — обеспечение материальных нужд светской жизни человека.

Культовая живопись, скульптура, архитектура относятся к высшему разряду «искусства тела». По соответствующему разделу словаря «Источник мудрецов» (л. 3а—4аб), строительство морских и речных судов, различных зданий, в том числе многоэтажных с множеством комнат, кулинария, изготовление одежды, украшений, «удивительные» приспособления для разрушения крепостей на равнине, на воде, в горах, стен, домов, панцирей, изготовление мечей, царских боевых колесниц, знание характерных признаков зрелищных помещений, праздничных паланкинов, добывание воды для цветников и прочая «материальная культура»— все это относится к низшему разряду «искусства тела»[2].

В тибетской учебной хрестоматии есть определение основных начал профессии художника: «В занятиях искусством важно следующее: физическая и нравственная чистота художника, материалы и инструменты, трактаты о правилах освящения и построения изображений и соответствующие технические навыки»[3].

Во всех описанных выше иконометрических сочинениях есть краткие и пространные рассуждения о том, каким должно быть искусство, каково его назначение, какими качествами должны обладать художник и заказчик —«милостынедатель». Содержание этих разделов в разобранных нами индийских и тибетских источниках сводится к следующему: назначение искусства — не в удовлетворении личной прихоти и корысти и не в любовании чистой красотой ради нее самой. Искусство должно служить высокой цели, у него общественное назначение — учить людей добродетелям и мудрости и тем самым способствовать их благу. Но не всякое искусство считалось полезным народу. Общественно полезную роль выполняло культовое искусство. Мы не должны забывать, что в средневековом мировоззрении бог был идеальной категорией — нормой чего-то высшего и самого мудрого. Для современного человека связь идеальной нормы с представлением о боге — понятие ложное, лишенное реального содержания и не имеющее организующей силы. Но в прошлые времена эти фиктивные идеи имели реальную этическую ценность и питали художественное творчество всех народов мира.

Изображение высоких сюжетов требовало и высокого мастерства. Только правильное и красивое изображение могло быть священным и, следовательно, благотворным для общества. Правильным и красивым изображением считалось только такое, в котором форма соответствовала эмоции, идее и цели данного сюжета.

На основе такого толкования роли искусства в обществе определялись требования и к профессиональной этике художника. Художник прежде всего должен был понимать, какому делу он служит. Высокая цель требовала от него ответственности не только за уровень своего профессионального мастерства, но и весь стиль жизненного поведения художника должен был соответствовать определенным нормам нравственности.

Настоящий художник — служитель искусства — образцовый человек, он обладает ясным умом и ясной душой, открытой добру мудрости. Художник должен быть скромным, терпеливым, стойким в трудностях и лишениях, великодушным, свободным от ядовитых сомнений, хулы, злобы, соперничества и погони за личной славой и корыстью.

Художнику надлежало неустанно совершенствоваться в своем ремесле, знать все правила техники, требования канона пропорций и композиции, соблюдать обязательное единство формы и содержания

священных образов в живописи и скульптуре, поскольку несовершенные и не соответствующие канону изображения считались греховными и вредными, приносящими ущерб не только художнику и отдельному заказчику, но всему приходу, в храме которого помещалось такое «неправильное» произведение искусства. Не случайно в литературной речи нашего времени сохраняются следующие эпитеты и определения: «святое искусство», «художник — жрец искусства». Сейчас они воспринимаются как нечто высокопарное и употребляются скорее в ироническом плане, но в древней и средневековой этике искусства они относились к обыденной норме.

Миряне также должны были знать свой долг по отношению к искусству и художнику. Им надлежало относиться с уважением к священным изображениям и сознавать, насколько благотворна для них поддержка искусства, и поэтому не жалеть средств и физических сил на различные общественные мероприятия по строительству храмов, воздвижению статуй и других архитектурно-декоративных комплексов.

Долг мирянина — поддерживать художника морально и материально, ибо недовольный мастер исполняет заказ без должного старания. Мирянин должен был кормить мастеров, а не только восхищаться их искусством.

Таким образом, для того, чтобы искусство выполняло свою общественную функцию, то есть служило воспитанию добродетелей и мудрости и, следовательно, благонравию и благосостоянию людей, нужен был союз художника и «милостынедателя», то есть обыкновенного мирянина — потребителя искусства. Взаимопонимание и взаимоподдержка художников и мирян рассматривались церковью как служение благу народа, как стремление к высоким духовным идеалам. В этом союзе «художник и публика» каждая сторона должна была вкладывать в общее дело все, от нее зависящее.

Единство эстетического и этического было характерной чертой древних и средневековых культур. Высокое искусство оформления культа объяснялось не только мастерством исполнителей, но также и тем, что оно считалось общенародным долгом.

Мы знаем, что церковь беззастенчиво эксплуатировала не только грехи, но и добротетели и духовные потребности верующих, сказочно обогащалась за счет народа. Но, оставив в стороне неприемлемые для нас религиозные идеи, нравы духовенства и паразитизм церкви, мы должны признать, что в эстетической этике прошлого были рациональные черты. Во всяком случае вот этому народному уважению общественной роли искусства культура человечества обязана изумительными и непреходящими художественными ценностями.

Возвращаясь к понятию красоты и прекрасного, мы попытаемся раскрыть их генезис и понимание на языковом и терминологическом материале анализируемых трактатов по иконометрии и композиции. В данном случае мы будем оперировать не религиозными идеями, антропологическими и атрибутивными описаниями, а логическим содержанием таких эстетических категорий, как мера, симметрия и гармония, то есть категориями понятийного аппарата художественного мышления.

В разделе технических наук тибетской учебной хрестоматии рассматриваются в общих чертах только основные правила живописи, скульптуры и архитектуры — метрика (без конкретных данных), иконометрические системы (без детальной расшифровки), техника композиционных построений, размеры и правила конструирования субурганов и общие эстетические требования, которым должны отвечать произведения живописи и скульптуры. Но последнее формулируется в культовом плане: живописное и скульптурное произведение может быть священным только тогда, когда оно выполнено в соответствии

с правилами и мерой sku-gzugs tshad-ldan dang mthun-par bzhengs-pa.

В изложении этих правил[4] встречаются следующие определения: 1) созразмерность форм тела — cha-tshad de ldan-gyi sku'i byad dbyibs, 2) красота и гармоничность mtshan bzang dang dpe-byad, 3) эмоциальная выразительность — nyams kyi 'gyur-pa.

Пояснение к последнему определению: будды и бодисатвы изображаются юными и прекрасными со сдержанно-миролюбивой улыбкой; большинство шакти имеет эротическую привлекательность; бхайрава — сильные и некрасивые; гневные тантрийские аватара — красивые, умиротворенные, но с гневной гримасой; бхайрава низших разрядов имеют разъяренно-устрашающий вид.

Различие эмоциональных состояний выражается формой лица и глаз. У красивых и умиротворенных лицо имеет форму яйца и кунжутного зерна, характерная форма лица гневных и тяжеловесно-приземистых — квадратная и круглая. Состояние созерцательной отрешенности выражается удлиненной лукообразной формой глаз, прикрытых веками; у спокойных богинь глаза имеют форму живота рыбы, у разъяренных — квадратную и круглую.

Эмоционально-действенную характеристику дают также стереотипные, символические позиции тела bzhugs stangs sku'i khyad-bar.

4) Различие или характерная определенность формы — khyad chos .byed-pa. В пояснении к этому правилу перечисляются особенности мужского и женского телосложения: стройные боги — высокий лоб, широкий торс, стройное тело, высокая стопа; богини — узкий торс, широкие бедра, высокая грудь; гневные боги — грузное тело с толстыми конечностями, низкорослые — большой живот.

Все перечисленное может быть объединено в понятие «эмоционально-действенная определенность формы»— skabs thob nyams kyis spa-ba.

5) Атрибутивная характеристика cha byad через определенную одежду, украшения, атрибуты, характерные постаменты, нимбы и т. д. Интересно приведенное здесь суждение о наготе тела skui dwangs-cha— «Одежды и украшения не скрывают (не закрывают) наготы тела, обнаженность тела не означает недостатка одежды и украшений» (неодетости или раздетости).

6) Цветовое выражение красоты mdzes bar byed-pai tshon sbyor В тексте перечисляются основные цвета — белый, желтый, красный, синий, зеленый и 32 производных, говорится о качествах растворителя, правилах приготовления краски и грунтовки.

Есть примечание о национальных особенностях художественной манеры в индийской, кашмирской, непальской и китайской живописи[5]. Для китайского стиля характерно изображение озер, водоемов с водными обитателями, благоухающих рощ, прихотливо-извивающихся линий, для кашмирского — изображение радуги, облаков, патра с великими элементами, больших и красивых деревьев, украшенных драгоценными нитями, обитателей воздушной сферы, для непальского — горный пейзаж со снежными вершинами, причудливыми скалами, травянистыми холмами с дикими животными, украшения в виде драпировок и подвесок, для индийского — красота линий, цвета, благородство формы, своеобразие одежды, украшений, тронов и т. д. Художник не должен был смешивать эти стили. Но на практике мы видим, что в ламаистской иконе соединены многие элементы этих стилей. Церковь не преследовала то, что умножало красоту культового искусства. Атрибутивные дополнения к основной «мере» не считались ее нарушением.

Все приведенные выше рассуждения подытоживаются выводом: красивыми, священными и благостными могут быть только те изображения, которые обладают полнотой перечисленных признаков красоты bzang-poi dpyad-pa.

Эстетические нормы, приведенные в тибетской учебной хрестоматии, обнаруживают несомненное влияние индийской традиции. В комментарии Ясодары на «Камасутру» Ватсьяяны, в «Вишнудхармоттара» и «Самаранганасутрадхара»[6] излагаются нормы изображения сюжетов светского искусства.

В комментарии на «Камасутру» перечислены шесть качеств совершенного произведения искусства:

1) характерность формы — рупабхеда;
2) мера — праманам;
3) эмоциальная выразительность — бхавайоджана, которая производит раса;
4) красота — лаваньяйоджана;
5) подобие или соответствие — садришья;
6) цветовая выразительность — варникабханга.

В «Вишнудхармоттара» говорится о необходимости правильных пропорций, позиций тела, уравновешенности пространственных построений, грации и выразительности, подобия, правильности масштабов (сокращение и увеличение).

В «Самаранганасутрадхара» излагаются правила приготовления красок, растворителя, грунта, пропорций, линейного рисунка, цветовой и световой пластики, определенности формы и действенной характеристики.

Все эти правила излагаются в применении к изображениям людей, животных, ландшафтов, городов, деревень, смены годовых сезонов, хозяйственной и прочей деятельности людей.

Анализ материала трех названных выше памятников Тарапада Бхаттачарья обобщает следующим образом: обнаруженные в текстах шесть правил техники индийского искусства означают, что каждое произведение живописи и скульптуры должно отличаться определенностью формы и пропорций, гармоничностью и соразмерностью, эмоциональной выразительностью, красотой, надлежащей раскраской и соответствием реальности, насколько это возможно.

Таким образом, несмотря на деление на высшие и низшие разряды искусства и культовые, и светские изображения подчинялись единой эстетической норме, принятой в данной цивилизации.

Правильным и, следовательно, красивым, а потому и священным считалось только такое произведение искусства, которое отвечало всем правилам единства и соответствия формы, эмоции, идеи и цели изображения. Кратко эти требования определялись понятием «мера» — tshad. Мера — это обязательный и взаимообусловленный комплекс количественных и качественных признаков[7], необходимых для изображения того или иного типа божества. Эти признаки также определялись термином «цаннид»— характерные, сущностные признаки. Мы явственно ощущаем, что не все признаки красоты или формы равноценны: одни из них являются нормативными, структурными, другие — описательными, атрибутивными. Есть определенная разница между описанием 80 признаков красоты Будды или вообще махапуруши, 18 признаков женской красоты и моделированием образов будды и богини в технических трактатах по искусству.

К числу нормативных относились следующие характерные признаки: размеры частей тела в длину, ширину и в окружности, форма лица и глаз как проявление определенного эмоционального состояния, стереотипные знаковые позиции тела, ног и рук. Эти признаки группировались, создавая тот или иной тип внешности, который в свою очередь, был связан с определенной эмоциональной и функциональной характеристикой.

Ко второму ряду признаков относились особенности облачения, причесок, украшений, культовые атрибуты, характер постамента и ним-

ба. Несмотря на знаковость, эти признаки были не структурными, но атрибутивными, и в тибетских трактатах XVIII века они не рассматривались. Авторы отсылают читателей к другим источникам, даже не называя их. В упомянутых сочинениях на первый план выступают цифровые системы пропорций и геометрические построения основных вариантов знаковых поз, но этим не исчерпывается их содержание, в них всегда кратко и обобщенно постулируются основные условия красоты и совершенства произведения искусства.

В тибетских трактатах нет литературных объяснений понятия «красота». Обычно короткие формулировки сводятся к констатации: «красивое, то есть соответствующее мере и характерным признакам».

Понятия «красота» и «прекрасное» обслуживаются следующими терминами, которые образуют три группы значений:

I. dpe — размер, пример, симметрия, гармония, красота;

byad — пропорция, симметрия, форма, вид, красота;

dpe byad — пропорция, симметрия, красота;

II. bzang-ba — 1) хороший, добрый, доброжелательный; 2) красивый, прекрасный;

legs-pa — 1) хороший, соответствующий, полезный, правильный, должный, приличный, добрый, добродетельный; 2) чистый, ясный, хорошо сделанный, точный, искусный; 3) грациозный, изящный, красивый.

bde-ba — 1) благополучие, благосостояние, достаток, благоденствие; 2) безопасность, спокойствие; 3) удовольствие, радость, блаженство, счастье; 4) благочестие, набожность; 5) быть благословенным, освященным; 6) хороший порядок, прочность, стойкость, длительность, сила, крепость; 7) приятный, красивый.

III. mdzes-pa — наряженный, украшенный, красивый, прекрасный.

bkra — пестрый, украшенный, наряженный, прекрасный.

Первая группа слов говорит нам о том, что красота — это пропорциональность. Это определение восходит к понятию меры как измеренности, то есть количественной определенности. Определенное количество связывается и с определенным качеством. В этом случае и само понятие «измеренность» служит качественным определением. Например, человек, тело которого имеет в длину 9 ладоней, не простой, обычный человек, каких много, но избранное существо, равное богам. 10 ладоней длины тела — количественный признак высших существ — богов. Если мы скажем о человеке, что его тело квадратно, как дерево ньяградха, это означает, что он пропорционально сложен, то есть красив.

Пропорциональность, или соразмерность, означает определенное соотношение частей не только между собой, но и по отношению к целому. Симметрия — это определенная пространственная организованность, порядок. Не случайно слово 'tshams имеет целый пучок закономерно связанных значений — «объем, пространство, определенный, подходящий, соответствующий, соразмерный, пристойный, приличный, приятный». Первоисточник всех этих значений скрыт в аморфном определении — «объем, пространство», но совершенно ясно, что это не простое пространство, но организованное в соответствии с мерой или правилами пропорциональных отношений, симметрии и структурной целостности, иначе не могли бы возникнуть значения «соразмерный» и «соответствующий» (какой-то определенной мере или правилам). Отсюда возникают дополнительные значения — «подходящий, приличный, пристойный, приятный».

Вторая группа слов дает системное определение термина «красивый, прекрасный».

Здесь также несколько семантических рядов:

1. Хорошо, правильно, точно, то есть в соответствии с определен-

ной мерой, сделанная вещь. Эта вещь не только искусная, но и полезная.

2, Определенная организация, строй, порядок, который обеспечивает прочность, устойчивость, длительность данного бытия. Это также безопасность, спокойствие.

3. Благосостояние, материальное довольство и благополучие, которое приносит радость и удовольствие удовлетворенности потребностей. Отсюда блаженство, счастье.

4. Соответствие нормам религиозной морали, благочестие, набожность. То, что не противоречит традиции религиозной этики, является как бы освященным, отмеченным благословением свыше.

5. Обладающее всеми этими качествами или тесно связанное с ними является приятным и красивым.

Таким образом, красота—это: 1) измеренное и соразмерно устроенное; 2) традиционное, или соответствующее «истинному», объективному порядку вещей и явлений; 3) связанное с удовольствием материальной удовлетворенности; 4) духовно возвышенное, или соответствующее идеалу добра и святости.

Третья группа слов определяет красоту не как внутреннюю сущность, а как нечто добавленное, внешнее, украшенное, наряженное.

Если свести семантику понятия «красота» к количественно-качественному определению в общей форме, то мы получим два ряда значений:

1) количественное определенное — измеренность объема и протяженности, определенное положение в пространстве, внешняя физическая структура вещи и явления;

2) нормативно-качественное определение — соответствие данной вещи или явления определенной системной норме, идеалу. Это уже сущностное измерение вещи, определение ее соответствия строю, порядку или определенной взаимосвязи явлений.

И в самом наикратчайшем определении красота — это соответствие мере. Анализ термина «мера» возвращает нас к изложенным семантическим узлам понятия «красота».

Термин «мера» имеет многослойные значения, которые также свидетельствуют о каких-то ступенях формирования эстетических понятий.

tshad — мера, размер, величина, измерение, сорт, вид.

tshod — мера, инструмент для измерения, количество, пропорция.

tshad-ma — соразмерность, правило, образец, масштаб, эталон, неоспоримый авторитет, доказательство, логика, диалектика.

Словосочетания «знать меру», «соблюдать меру», «соответствовать мере», определять меру», кроме буквального значения, имеют и производное содержание. Например: 1) знать меру — быть умеренным, воздержанным, правильным в смысле поведения; 2) соответствовать мере — быть стандартным, удовлетворяющим требованиям, правильным, истинным; 3) знать, понимать, определять меру — различать, испытывать, проверять, понимать, исследовать, доказывать, устанавливать истину.

Эти словосочетания дают несколько семантических рядов не только количественно-качественной определенности физического бытия вещи, но также этической нормы и гносеологических категорий, относящихся к процессу понятийного анализа внешней и внутренней сущности вещей и явлений.

Мера вещи — это ее количественная и качественная определенность, которая является структурным признаком именно данной вещи, а не другой, это также соответствие формы назначению и смыслу вещи, или единство формы и содержания.

Иконометрические трактаты, индийские и тибетские, не что иное, как теория меры в эстетике. Более того, категория меры в средневеко-

вой тибетской науке выступает как универсальная форма познания мира, от наивного количественного определения —«измеренности» и «сосчитанности» как начальной формы систематизации явлений — до структурной и системной мерности вещей и явлений, как единичных в своем индивидуальном бытии, так и взаимосвязанных в системной совокупности.

Системное, эстетическое значение меры включает в определение нормы прекрасного не только внешние, физические качества, но и социально-этические. Красивое должно быть истинным, то есть соответствующим нормам религиозного миропонимания, традиционной морали и представлениям о правильном порядке в обществе и природе. Эстетическая мера тесно связана с онтологической, социально-этической, биологической, гносеологической, то есть со всей системой мировоззрения данной эпохи.

В тибетском художественном каноне требование соблюдения меры как непременного условия совершенства произведения искусства означает соответствие внешней физической характеристики божества его функциональной сущности и положению в иерархической системе пантеона.

У каждого разряда пантеона своя мера, свой набор обязательных признаков. Тип телосложения, форма лица, глаз, характерная поза — все эти формальные признаки имеют знаковое значение, определяют функциональную и сущностную характеристику божества, указывают на его положение в системе пантеона.

Высшие ранги пантеона наделены высоким ростом, стройным и легким телосложением по системе дашатала, или 10 ладоней. Система 10 ладоней имеет три подгруппы с модулем в 12,5 пальца для будд и 12 пальцев для бодисатв. Бодисатвы сложены так же, как и будды, но они ниже ростом.

Богини и ряд божеств, заимствованных из индуистского пантеона. типа Индры, Вишну, Брахмы также наделены красивым и стройным телосложением, но по системе 9 ладоней и без сверхъестественных добавлений к голове в виде ушниши.

Система 8 ладоней моделирует грузное, коренастое телосложение, с тяжелым торсом, большим животом, короткими и толстыми конечностями, короткой и толстой шеей и большой головой с квадратной или круглой формой лица. Формальные признаки так называемого героического телосложения, композиционная схема левой диагонали, или знаковая поза угрозы, служили выражением действенного могущества. неутомимой и устрашающей энергии кровавых карателей — дхармапала.

Изображение знаковых поз — основное назначение трактатов по теории композиции. Если иконометрия была тесно связана с антропологией, то построение знаковых поз не могло обойтись без геометрии и композиции, решения задачи плоскостного и зафиксированного изображения тела в движении.

Композиционные построения связаны с понятием «центр», или, точнее, «центровая вертикаль»— tshangs-thig. Этот термин не разработан ни в европейских, ни в восточных словарях. И. Я. Шмидт и Х. А. Йешке дают одно значение «экватор, равноденственный круг, диаметр». Йешке дает еще предположительное значение, эквивалентное dgung—«середина, полдень, полночь, небо».

Значение слова tshangs-thig может быть раскрыто на материале индо-тибетской космологии, астрологии, архитектуры, живописи и медицины. Изображение человеческого тела и архитектурного сооружения в технических, композиционных, иконографических рисунках и чертежах строится на основе центровой вертикали — оси равновесия и симметрии, линии центра тяжести.

В античной науке, искусстве и философии понятия «центр» и «середина» применялись так же универсально, как и категория меры. H. Laue в работе «Mass und Mitte» («Мера и середина») устанавливает значение этой категории в арифметике, геометрии, музыке, этике, риторике, эстетике, натурфилософии, медицине и в социально-политических учениях. Центр и середина — это уравновешенность и целостность, как основа структуры бытия в целом и каждой вещи и явления в частности.

А. Ф. Лосев приводит цитату из трактата Галена, которая подтверждает предполагаемое им толкование терминов «центр» и «середина» как принципа, уравновешивающего все бытие: «Получить без труда навык узнавать центр (to meson) в каждом роде живых существ и во всем существующем не является делом кого попало, но такого человека, который крайне трудолюбив и который может находить этот центр при помощи длительного опыта и многократного познавания всех частностей. Этим способом, например, и ваятели, и живописцы, и скульпторы, и вообще изготовители статуй пишут и ваяют в каждом роде то, что является наиболее прекрасным, как-то: красивого по наружности человека, или лошадь, или корову, или льва,— в [каждом] таком роде»[8].

Тибетский материал дает возможность найти исходную реалию, которая поможет понять смысл всех последующих производных толкований и применений понятия «центр» и «середина», не только в тибетском, но и в античном мировоззрении.

Tshangs-thig — это не только «экватор и диаметр», но и «центровая вертикаль», «ось симметрии и равновесия».

В основе понятий «центр» и «середина» лежит представление о центре тяжести как физическом условии равновесия и устойчивости тела, а также наблюдение над тем, что формы живых организмов сконструированы природой по принципу ритмичности и симметрии, как простой, так и сложной.

Кроме того, понятие «центр тяжести» связано с изучением механизма движения человеческого тела. Центровая вертикаль делит тело человека на две зеркальные половины. Движение тела связано с равновесием, то есть с таким положением частей тела относительно центра тяжести, которое обеспечивает одновременно устойчивость тела и возможность передвижения.

Древние открыли, что основной секрет равновесия заключается в определенном соотношении центра тяжести и площади опоры тела. Положение частей тела относительно вертикали центра тяжести может быть симметричным и асимметричным. Тело сохраняет равновесие (не падает) при любом положении его членов только тогда, когда вертикаль центра тяжести будет находиться или перемещаться в пределах площади опоры. При смещении центра тяжести от нулевого состояния покоя автоматически (неосознанно) изменяется положение осей плечевого и бедренного поясов, части тела принимают такое положение, которое обеспечивает равновесие тела.

При симметричном положении частей тела, например, при стоянии, плечевая и бедренная оси параллельны площади опоры и пересекают центровую вертикаль под прямым углом, вертикаль центра тяжести делит тело на зеркальные половины. Если центр тяжести перенесен, предположим, на правую ногу, то автоматически вертел правого бедра приподнимется, вертел левого бедра опустится, правое плечо опустится, левое приподнимется. Линии плечевого и бедренного поясов в данном случае пересекают центровую вертикаль под углом и сходятся в какой-то определенной точке в правой стороне тела. Это правило в европейском искусстве называется контрапостом.

Тибетцы считают эту ось центра тяжести неподвижной в статиче-

ской фазе движения, но в действительности она даже при спокойном положении тела все время вибрирует, находится «в готовности», иначе человек не мог бы приспосабливаться к неожиданностям среды и постоянно бы падал, не имея этой неосознанной автоматической способности к сохранению равновесия и быстрому изменению положения частей тела относительно центра тяжести.

В композиционных чертежах тибетского художественного канона даны аналитические формулы движения, которое понимается как изменение положения частей тела относительно центра тяжести. Задача композиции — дать схему статического или динамического равновесия, или симметричного и асимметричного построения.

Фигура сидящего будды построена по принципу зеркальной симметрии. Левая половина тела относительно центра тяжести зеркально повторяет правую. Таким же может быть и фронтально-вертикальное построение стоящей фигуры будды или бодисатвы.

Зеркально-симметричная композиция дает впечатление неподвижности, устойчивости, уравновешенности и гармонической успокоенности. Она используется для изображения нирванических, или созерцательных форм будд и бодисатв.

Предположим, художнику нужно показать идеальную мудрость; в буддийском миропонимании мудростью считается нирваническая отрешенность от обыденной жизни, поскольку обычное бытие считается неистинным из-за бренности, иллюзорности всех бед и радостей земного существования. Мудрость — это ощущение неизменного покоя, обретения истины в самом себе и созерцание единства своего очищенного от земной скверны духа с трансцендентальной истиной.

Выполняя эту задачу, художник использует такие средства композиционного построения, которые дают ощущение неподвижности и замкнутой уравновешенности.

Асимметричное построение — это динамическое равновесие, единство противоположностей, или закономерность контрапостной сбалансированности положения частей тела относительно центра тяжести.

В асимметричном положении частей тела, относительно центра тяжести, или центровой вертикали, могут быть композиционные доминанты — диагональ и зигзаг. Диагональ создается направлением поднятой и вытянутой руки и отставленной вытянутой ноги при глубоком выпаде на другую ногу. Левая «трудная» диагональ (с левого верхнего угла фронтальной плоскости до ее правого нижнего угла) создает ощущение монументальной напряженности. Эта стереотипная знаковая поза демонстрирует угрозу, силу, устрашение и подавление. Построение по правой диагонали создавало впечатление более легкой динамичности, без драматической напряженности; схема зигзага использовалась для изображения танца и исступленной пляски.

Используя в композиционном построении доминанту вертикали, диагонали, зигзага, треугольника, круга, художник добивался нужного впечатления: или бесстрастного покоя, величия, устрашающего напряжения, открытого, или экстатически отрешенного, легкой живости движения и т. д. В свою очередь эмоционально-действенное состояние указывало на характерную функцию того или иного разряда божества.

Но движение в тибетской иконографии решается статично, в зафиксированных фазах, исключающих переходные позиции и поэтому кажется, что согнутые руки и ноги никогда не распрямятся и не согнутся вновь. По существу, канон и не стремится к изображению движения, он дает зафиксированные позы, служебные символы или знаки, по которым мы определяем «профессиональную» функцию божества. Поэтому в тибетских иконе и скульптуре мы отмечаем неподвижность экстатически напряженного движения, полную застылость чрезвычайно активных эмоций — вся эта демоническая вакханалия кажется заколдован-

ным спящим царством. Ощущение неподвижности усиливается нарушением правил контрапоста.

Асимметричные построения в ламаистской иконографии имеют два решения: одно из них точно соблюдает правило контрапоста, другое — нет. В лучших изображениях мы видим правильный, или, по нашей терминологии, «анатомический контрапост». Фигура Ямандаки, Ваджрапани, Ямы строится по типу условного контрапоста — при глубоком выпаде на правую ногу и вытянутой вверх по диагонали правой руке, центровая вертикаль проходит через центр головы и лобок, а бедренная ось пересекает ее под прямым углом.

Фигуры, построенные по правилу анатомического контрапоста, производят впечатление естественности и живости, чувственной убедительности и жизненности изображения.

Условный контрапост усиливает впечатление устойчивости и застылости движения. Поскольку иконописец не ставит перед собой задачи следовать истине природы, ему достаточно дать символическую формулу движения для репрезентативного изображения божества.

Не случайно эти условные позы обозначаются словом stangs, в котором есть два ряда значений: 1) облик как внешняя форма; 2) облик как образ действия. Эти позы служили знаками функциональной определенности той или иной категории пантеона, и в качестве таковых были намертво закреплены на многие столетия в иконографическом каноне.

Тибетские художники сознательно и целеустремленно разрабатывали задачу единства формы и содержания культового искусства, хорошо понимая законы зрительного восприятия и назначение тех или иных изобразительных средств. Именно это трезвое рациональное знание, а не мистическое посвящение в духовное звание и таинство священного ремесла давало художнику возможность добиваться требуемого впечатления в соответствии с задачей изображения.

Тибетский художественный канон нельзя ограничить системой пропорций и количественными измерениями. В его основе лежит эстетическая системная мера, которая формулирует сущность красоты не описательно, а структурно, с применением точных наук своего времени, антропологии в широком смысле, математики и геометрии. Тибетская эстетическая мера дает комплекс характерных признаков, обусловливающих формальную и сущностную определенность иконографических образов. Эта определенность раскрывается как закономерное единство формы и содержания.

Тибетский материал проливает свет на некоторые неясности терминологии античной эстетики. А. Ф. Лосев в статье «Художественные каноны как проблема стиля» приводит неясные и неуловимые по своему значению термины: quadrata —«квадратный», «легкий и завершенный (quadrata) склад слов», «сдержанная (quadratum) речь», «легко тому, у кого все идет гладко» (quadrata), «квадратный [бравый] человек», «всегда или большей частью будет поступать и мыслить согласно добродетели и будет наилучше переносить случайности и будет всегда вполне гармоничным тот, что поистине хорош и устойчив (tetragono) без упрека». «Является метафорой называть хорошего человека четырехугольным», «Действительно, трудно сделаться человеком хорошим, совершенным во всех отношениях» (буквально: «четырехугольным по рукам, ногам и уму»)[9].

В индийской эстетике античному термину quadrata соответствует термин «ньягродха»—«квадратный, как дерево ньягродха» или в том же значении—«ньягродхапаримандала».

Квадратное телосложение — это равновеликость высоты тела и его ширины на уровне плеч с вытянутыми в стороны руками. В европейской эстетике такое соотношение называлось «квадратом древних». В

тибетской эстетике эта внешняя квадратность дополнялась внутренней квадратностью, когда в высоту верхняя половина тела от лобка равна нижней, а в ширину левая половина тела от яремной впадины до пальцев вытянутой руки равна правой. Внутреняя квадратность является признаком идеального телосложения и присуща только системам 10 и 9 ладоней.

Следовательно, определение «квадратный» означает физическое совершенство, пропорциональное и симметричное телосложение, или телесную красоту человека. От этой основы идут производные значения, которые уже прямо не относятся к физической внешности человека, но обозначают красоту в общем понятии как пропорциональность, соразмерность, стройность и гармоничность. А это уже приложимо и к характеристике речи, и к определению умственных, душевных и моральных качеств человека.

В том, как конструировалось изображение богов, виден определенный итог познания человеком самого себя. Изучение закономерностей строения человеческого тела, классификация физических типов людей в антропометрии, на основе которой сложились иконометрические системы, композиция, как познание физических законов равновесия тела в покое и движении, эстетика как учение о критериях истинного и прекрасного,— все эти области рационального знания были зафиксированы в иконографическом каноне ламаизма.

Для того чтобы из существующих традиций, обычаев, правил сложился единый художественный канон, нужен достаточно высокий уровень гуманистической культуры, иначе он не может служить высшей эстетической нормой своего времени. Кроме того, нужны определенные социально-исторические условия, чтобы канон мог проявить себя как непреложное правило.

Каждая эпоха имеет свой круг самых авторитетных истин, которые определяют уровень культуры данного общества, являясь общепринятой нормой знания, основой наук, образования и практической деятельности. Добытые в процессе познания объективного мира, они со временем устаревают и заменяются другими, соответствующими новому уровню знания.

Успехи художественного познания мира закрепляются в определенном комплексе технических и эстетических норм данной художественной культуры. Но авторитетное не всегда каноничное. Нужно учитывать степень непреложности авторитетного и с чем это связано. По всей вероятности, каноны Поликлета, Леонардо да Винчи, Дюрера не были такими правилами, нарушение которых рассматривалось бы как духовное и гражданское преступление.

Совсем в ином качестве выступал канон культового искусства в ту эпоху, когда церковная идеология была универсальной санкцией существующего строя. Главной особенностью канона культового искусства является его связь с религиозной идеологией, в результате чего он приобрел мистифицированное значение божественной истины, а нарушение его стереотипных правил расценивалось как преступление перед богом, церковью и обществом.

Эти черты характерны и для буддийского художественного канона; в нем, как и в христианском каноне, проявляется двойственность, связанная с его возникновением, формированием и дальнейшим функционированием.

Корни буддийского художественного канона уходят в свою античность — Древнюю Индию. Его формирование связано с высокими достижениями гуманистической культуры, с антропологией, медициной, астрономией, математикой, геометрией, логикой и философией в целом. Характерной чертой древнего индийского буддийского канона является знание человеческого тела и прославление одухотворенной земной

красоты. Влияние этой гуманистической струи индийского буддийского искусства прослеживается не только в Тибете, но и в художественных памятниках северных районов Центральной Азии, городов Тангутского государства (Хара-хото, например), Амдо, Монголии (творчество Дзанабадзара) и Бурятии. Эта струя не угасала в искусстве различных районов Центральной Азии и в раннее и позднее средневековье.

Канон прогрессивен до тех пор, пока он в состоянии выражать ведущую тенденцию культурного развития и не исчерпал себя в качестве самих авторитетных истин в области художественного мышления. Но как составная часть церковной догматики канон не мог изменяться радикально, испытывая влияние времени, он становился консервативной силой, сковывающей развитие искусства непреложными догмами культовой идеологии.

Причина особой консервативности формы культового искусства объясняется также и тем, что изображение богов считалось магическим действием: от правильного и неправильного рисунка зависело благополучие и художника, и того, кто давал средства на выполнение заказа, и тех, для кого предназначалось это культовое изображение.

Сама иконометрия относилась к области закрытого знания, ее нельзя было изучить человеку по его собственному желанию без специального духовного посвящения.

В «Пратимаманалакшане» Банерджи с наивной непосредственностью описано магическое действие правильного и неправильного изображения богов: если художник изобразит голову божества круглой как зонт, это принесет богатство, урожай и благополучие, хорошо нарисованная линия бровей могла принести вечное блаженство. Хорошо и правильно сделанное божество давало счастье; если его шея была красивой, как раковина, то это даровало успех; сильное, как у льва, тело приносило изобилие и благополучие; бедра, подобные стволу дерева, увеличивали стада коров и коз; икры хорошей формы приносили деревне процветание; хорошо сделанная стопа обеспечивала доброе поведение и знание. Укорочение длины и ширины приносило голод и потрясения. Укорочение тела божества делало художника или милостынедателя горбуном. Если божество было безносым, то это причиняло болезнь художнику или донатору. Неправильно изображенные глаза уносили богатство, расстраивали судьбу. Впалый живот приносил уничтожение урожая. Большое несчастье происходило, если нос, глаза и пальцы изображались короткими, голень, шея и подбородок — слишком длинными, голова, уши, нос — слишком толстыми, суставы, живот, ногти — слишком пухлыми, руки, стопа и глаза — слишком узкими, шея, плечи и руки — слишком короткими[10].

В трактатах XVIII века все эти наивности убраны, авторы говорят уже не о конкретном материальном благе, которое ожидает художника и донатора за точное соблюдение правил иконографического канона, но больше всего о спасении в будущем, об отпущении грехов и обретении мудрости и святости. Правильное изображение божества считалось действенным накоплением добродетелей, что улучшало судьбу художника и донатора в настоящих и будущих перерождениях.

Конечно, эти рассуждения существенно отличаются от приведенных выше: в них уже нет наивной и слепой веры в магические свойства рисования и рисунка самого по себе, но остается убеждение в том, что икона или скульптура только тогда может быть священной и преисполненной божественной силы, когда божество изображено правильно, в соответствии с мерой, формой и настроением (задачей изображения) без излишка и недостатка.

Даже сейчас ламаистская церковь следит за тем, чтобы в хранилищах храмов оставались только правильные образы. В результате ис-

чезает апокрифическая иконопись и скульптура, ценнейшие памятники народной интерпретации культовых сюжетов.

Иконографический канон строго регламентировал не только изображение каждого божества в отдельности, но и композицию репрезентативной иконы в целом, которая строилась также в соответствии с определенными правилами: в центре полотна — «портретируемое» божество, рядом с ним его спутники — помощники, в центре верхнего края иконы — божество, чьей эманацией является данный персонаж пантеона, или кому он подчиняется. Если изображался лама, это означало, что портретируемое божество было введено этим ламой или что оно является покровителем той секты, которую основал данный лама. Иногда в верхней части иконы изображаются все названные персонажи, причем они размещаются в особом порядке, в зависимости от того, что нужно подчеркнуть и к какому кругу ритуала относится данная икона. В нижней части иконы изображаются божества, подчиненные изображенному персонажу пантеона, находящиеся в его свите, исполняющие его повеления или составляющие с ним особую культовую группу. Например, триада богов, дарующих долголетие: в центре — Амитаюс, внизу — Ушнишавиджая и Белая Тара, или триада бодисатв — Авалокитешвара, Манчжушри и Ваджрапани.

Репрезентативная икона изображала иерархическую культовую группу. Задача композиции сводилась к простому перечислению единиц изображения в соответствующем порядке и вполне отвечала назначению иконы служить объектом молитвенного поклонения и слепой веры в одухотворенность изображения божества.

Строгая регламентированность культового искусства сковала творческую мысль художников на многие столетия в области репрезентативной иконы. Большие и малые открытия древней художественной мысли превратились в мертвую догму. А с другой стороны, коль скоро икона и скульптура были объектом слепого культа, то по мере развития средневекового мистицизма в них все больше и больше угасала чувственная непосредственность телесной красоты. Средневековые художники утрачивали знание человеческого тела — изображение обнаженного или полуобнаженного тела становились все более и более скованным и условно-приблизительным.

Это не означает, что средневековые художники были менее талантливы и искусны, чем древние. Просто изменилась философская ориентация искусства. Мерой прекрасного считался уже бог, а не человек, как это было в Древней Индии. А в изображении божества первостепенной задачей было не выявление его физической телесной реальности, имевшей магическое значение, а прославление духовного начала. Более того, икона служила средством эмоционального воздействия, а не умозрительного познания религиозных ценностей. Икона должна была поразить воображение верующего неземной красотой божества, а достигалось это в основном за счет усиления декоративности изображения.

Так, наряду с утратой чувственного реализма, в средневековом культовом искусстве Центральной Азии развивался условный схематизм и безудержное украшательство, в котором растворялись и форма и само богословское содержание изображения. Наивное и малохудожественное украшательство так захлестнуло иконопись XIX—XX веков, что нередко в сплошном сверкании позолоты и ярких красок не видно, что изображено на полотне и во имя чего.

Возможно, что в этом буйстве красок выразился также и своеобразный протест против догматической мертвенности канонических правил и запретов. Творческие поиски находили выход в колористических решениях и попытках реалистического толкования формы.

Не нарушая рамок канона, художник пытался вдохнуть жизнь в

застывшие схемы, наполнить условные позы трепетом движения и силой страстей. В лучших образцах поздних монгольских и тибето-китайских школ мы видим, что нередко художник пытался активизировать форму за счет цветового решения. Обычно это наблюдается в изображении докшитов, которым по рангу положено быть в постоянной мобильности, и это активное начало передавалось напряженным сочетанием ярких контрастных тонов и динамическим чередованием цветовых пятен, линий, бликов.

Отдельные всплески творческого поиска совершенной формы еще резче подчеркивают то обстоятельство, что в рамках схоластических догм культовое искусство не имело объективных условий для открытия новых художественных и человеческих ценностей.

Но в культовом искусстве была еще и другая, прогрессивная в рамках своего времени, линия дальнейшего развития художественного мышления. Композиция житийной иконы не имела строгих формальных предписаний и ограничений. Рекомендации ограничивались схемой содержания. Форма житийной иконы подчинялась в первую очередь необходимости образно рассказать легендарные события жизни того или иного мифического персонажа или реального церковного деятеля. В каких образах и как осуществлялось это повествование, зависело и от традиций, и от уровня художественного мышления данного времени. Задача житийной иконы побуждала художника на поиски новых решений, что содействовало подъему профессионального уровня искусства.

Если в композиции репрезентативной иконы мы имеем механическую сумму единиц изображения, условных по своему содержанию и к тому же связанных между собой условной культовой идеей, то в житийной иконе объектом изображения служат реальные или сказочные события, связанные фабулой жизнеописания и логикой развития события.

Единица изображения в репрезентативной иконе — божество или группа божеств, в житийной — биография реального деятеля в совокупной связи с окружающими его людьми и средой.

В области житийной иконы решались такие задачи, как открытие трехмерного пространства и приемы изображения его на плоскости, или перспектива, смысловое расположение фигур, раскрывающее фабулу повествования, изображение событий во временном и пространственном развитии. А это, безусловно, свидетельствует о принципиально новой стадии художественного мышления.

Житийная икона в первую очередь решала композиционные задачи изображения реально-смысловой связи явлений бытия.

Композиционные решения житийной иконы можно разделить на две большие группы:

1) в центре иконы на фоне житийных сюжетов дан портрет главного персонажа повествования;

2) икона не имеет портрета «героя» в центре, вся ее плоскость занята изображением житийных событий.

Каждая из этих групп имела свое развитие от простейших начальных до более сложных решений, в смене которых видно изменение философского уровня художественного мышления.

Первая группа объединяет следующие виды композиционных решений:

1) Центр иконы обрамлен полосами или клетками, в которых изображается не само событие, а групповые «портреты» действующих лиц по принятым образцам построения одиночных фигур в двухмерном пространстве[11].

2) Вместо групповых «портретов» изображается само действие в двухмерном пространстве.

3) Механическая сумма отдельных сюжетов в параллельных рядах или клетках заменяется общей панорамой развития действия во времени и пространстве. Пространство мыслится трехмерным и изображается как бы с птичьего полета, то есть с очень высокой точки зрения, дающей широкий обзор поля действия. Вся плоскость иконы (за исключением центра) заполнена кадрами последовательно развивающихся событий, но смонтированных более или менее свободно, не по порядку, как это было в параллельных рядах[12].

Этот свободный монтаж передает живой поток бытия, пестрый хаос жизни, состоящий из одновременного развития и случайного сцепления событий индивидуального существования людей. Повествовательный принцип, несмотря на свою видимую наивность и непосредственность, сложнее механической сортировки явлений по полочкам, в нем видна попытка постичь бытие во всей его реальной полноте и сложности. В этой попытке, конечно, преобладает количественный момент: широкий обзор поля действия выявляет связь частностей в масштабной эпической картине единства бытия, но максимальный охват жизненных явлений еще не содержит обобщения и оценки их содержания.

Во второй группе житийных икон, в которых нет центрального «портрета» главного героя повествования, также наличествуют различные приемы композиционного решения, отражающие развитие художественного мышления:

1. Группа тибетских икон, изображающих жития 84 индийских сиддх. Композиционный прием как бы отталкивается от исходной чертежной основы — сетки вертикалей и горизонталей, по которой делается построение одиночной фигуры божества. Житийная икона, как и названные схемы данного вида, имеет центровой стержень композиции tshangs-thig. Сюжетные группы изображаются по вертикали и горизонталям чертежной основы thig-rtsa. Эта группа икон демонстрирует инерцию механического понимания композиции: пространство здесь еще двухмерное и организуется метафизически, в соответствии с умозрительной классификацией явлений, не отражающей реальных связей жизненных процессов[13].

2. Иконы, посвященные жизнеописанию будды, имеют несколько типов композиционного решения, в частности и такой, в котором нет центрового «портрета» главного действующего лица. В этом случае из пестрого потока жизненных событий выбираются только узловые эпизоды, которые изображаются в трехмерном пространстве и крупным планом[14].

Действие также раскадрировано на предшествующие и последующие события, но они только детализируют и уточняют центральный эпизод. При этом натуралистическое правдоподобие не является необходимым условием изобразительного повествования. Главная задача изображения события — не столько буквальное описание процесса развития действия, сколько выявление смысла происходящего, поэтому в житийном эпизоде естественно соединяется условное и реальное, правдоподобное и неправдоподобное.

В этом решении наблюдается попытка выделить из потока событий такую частность, в которой видно значение целого. Здесь предыстория картины, для которой необходимо не последовательное описание всего происходящего, но умение раскрыть общее в единичном, дать оценку бытия в его типичном явлении. Эти поиски формального решения изображения новых сюжетов уже выходят за рамки религиозного мышления.

Светское реалистическое искусство возникает на базе профессионального опыта, накопленного в предыдущие эпохи, в том числе и в рамках культового искусства. Религиозная идеология во многом опре-

деляет особенности художественного оформления культа, но эмоциональный и сюжетный мир индо-тибетско-монгольского буддийского искусства шире религиозной тематики: он отражает жизнь людей данной эпохи, их обыденные интересы и мировоззрение в целом, а не только одни религиозные представления.

Культовое искусство Индии и Тибета — это документальный рассказ о том, как люди древности и средневековья объясняли мир, как они понимали красоту и добро, в чем видели смысл бытия и что называли злом и несчастьем. В этом рассказе далеко не все совпадает с нормами официальной религиозной идеологии. Барельефы первых буддийских памятников Индии — ступ Бхархута, Санчи, Амаравати, фрески Аджанты прославляют не буддийский аскетизм, а чувственную радость обыденных житейских удовольствий, красоту пышной женской плоти, беззаботное веселье, бездумное наслаждение покоем и благополучием.

Если официальная буддийская идеология отвергает ценность материального бытия и обыденного существования человека как иллюзию и самообман неразвитого ума, то буддийское искусство в той или иной форме прославляет красоту земли и всего живого, что обитает на ней, утверждает радость жизни в ее таких простых аспектах, как здоровье, покой, обеспеченность, семейное счастье и хозяйственное благополучие.

Со временем религия потеряет окончательно свое практическое значение, и люди забудут, какие религиозные идеи вкладывались в изображение богов, тех или иных культовых сюжетов, но культовое искусство останется памятником работы пытливого человеческого разума, стремившегося раскрыть объективные законы художественного отражения мира.

Эта историческая школа профессионального художественного опыта не перестанет интересовать нас, пока существует искусство. Свободный человек, не мифологизирующий законы социально-экономической и духовной жизни общества, знающий свое истинное место в системе вещей, будет не только ценить этот исторический опыт художественного познания мира, но и немало черпать из его технической сокровищницы.

---

[1] «Справочник Лондол-ламы», т. ma. Bzo dang gsog skar rtsis rnams las byung. ba'i ming-gi grangs bzhugs bzhugs-so. Раздел техники, медицины и астрологии, л. 4—5.

[2] Dag-vig mkhas-pa'i 'byung gnas zhes bya-ba las bzo-ba rig-pa'i skor bzhugs-so Тибетско-монгольский терминологический словарь «Источник мудрецов», раздел техники, л. 3б—4.

[3] «Poetical composition and Grammar I». Reader 9, p. 244.

[4] См. прим. 3, стр. 255—258.

[5] См. прим. 3, стр. 258—259.

[6] T. Bhattacharyya. Op. cit., Ch. XXX. § 7, 13, 14; Stella Kramrish. The Vishnudharmottaram. Part III; Samaranganasutradhara by king Bhojadeva, vol, I, II. Gaekwad's Oriental Series, N XXV, XXXII. Baroda. 1924. Автор — Bhojadeva (первая половина XI века н. э.). Первый том (XXV) посвящен архитектуре, во втором томе (XXXII) есть материал, относящийся к скульптуре и живописи.

[7] О мере и симметрии см.: В. П. Кузьмин. Категория меры в марксистской диалектике. М., изд-во «Наука», 1966; А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., «Искусство», 1965; Г. Вейль. Симметрия. М., изд-во «Наука», 1968; В. С. Готт. Симметрия и асимметрия. М., «Знание», 1965; А. Д. Урсул. Природа информации, гл. III, § 12—Симметрия, асимметрия и информация, стр. 193—213. М., Госполитиздат, 1968.

[8] «Вопросы эстетики», вып. 6. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 354.

[9] См. прим. 8, стр. 364.

[10] J. N. Banerjea. The Development of Hindu iconography. Calcutta. 1956, p. 609—611.

[11] Икона «Жития Миларайбы». См.: Antoinette K. Gordon. Tibetan Religious Art. New-York, 1963, p. 38.

[12] Коллекция икон Республиканского краеведческого музея г. Улан-Удэ. Серии икон «Жития Будды», «Жития Миларайбы», «Жития Цзонкхабы».

[13] См. прим. 12, серия икон «Жития дубченов».

[14] См. прим. 12, серия икон «12 деяний Будды».

ТРАКТАТЫ ПО ИКОНОМЕТРИИ И КОМПОЗИЦИИ XVIII ВЕКА ИЗ АМДО

Публикуя два трактата Лобсан-Данби-Чжалцхана (1708), мы привлекаем для комментария аналогичный трактат его современника Сумба-Кханбо Ешей-Балчжора (1704—1788), ганьсуйского монгола, настоятеля амдоского монастыря Гонлун.

Лобсан-Данби-Чжалцхан скорее всего был тибетцем, но хорошо знавшим монгольский язык и культуру, иначе он не был бы в числе переводчиков и консультантов, приглашенных в Пекин для работы над монгольским переводом Данджура и составления технических пособий и справочников для переводчиков, одним из которых был терминологический словарь Mkhas pa'i 'byung gnas.

Лобсан-Данби-Чжалцхан родился в 1708 году в Цзонкха, в 1737 году, очевидно, получил титул ачжи-гегена, или перерожденца отца Цзонкхабы, в 1743 году был приглашен в Пекин, в 1762 году посетил Тибет[1].

По количеству и содержанию сочинений, собранных в его сумбуме, можно сказать, что он был специалистом по тантрийской обрядности, винае, были у него сочинения по логике, искусству, астрологии, грамматике, географии, сборники религиозных гимнов.

В колофонах своих сочинений он называет себя Snyan dngags mkhan «поэт» (№ 2701); rgyud bla-ma —«джуд-лама»; sde snod mang-du thos-pa'i btsun-pa «тойн, знаток Трипитаки»: dul-ba'i legs bshad mang-du thos-pa'i btsun-pa —«тойн, знаток Винаи»; lung-rigs smra-ba'i btsun-pa «тойн, проповедующий учение святых отцов»; chos smra-ba'i btsun-pa —«тойн, проповедник веры»; mang-du thos-pa'i btsun-pa— «ученый тойн»; mang-thos —«ученый»; mi dman yul mdo smad-kyi btsun-pa — «тойн, простой смертный из нижнего Амдо».

Титулует он себя a-kya; a-kya sku-skye; a-kya sprul-pa'i sku-rinn-po-che —«ачжа, ачжа-геген», «ачжа-геген-рин-по-че».

Его имя имеет три варианта: blo-bzang-bstan-rgyan— Лобсан-Данджан, Blo-bzang-bstan-pa'i-rgyal-mtshan — Лобсан-Данби-Чжалцхан, Blo-bzang-bstan-pa'i-rgyal-mtshan-dpal-bzang-po—Лобсан-Данби-Чжалцхан Балсанбо. Другие его имена нам не известны.

Гомбожап Цыбиков сообщает[2], что чувсанский перерожденец Лобсан-Данби-Чжалцхан был восемнадцатым настоятелем Гумбума. В его книге «Буддист-паломник у святынь Тибета» «Чувсан» — название монастыря. Миньчжул-хутухта пишет о том, что южнее Гумбума в уделе Цонга (tsho-lnga) проживало пять поколений в том числе чувсан[3]. Монастырь Чувсан, по его сообщению, находился северо-восточнее Синина (в сообщениях русских путешественников — Чойбсэн)[4]. Как понять указание Г. Цыбикова? Является ли Лобсан-Данби-Чжалцхан перерожденцем из монастыря Чувсан или просто представителем поколения чувсан?

В колофоне тибетско-монгольского словаря Mkhas-pa'i 'byung gnas в числе переводчиков и консультантов называется Лобсан-Чжалцхан, «знаток тантры, пандита Амдо-Гоман-дамчой-линг», то есть амдоского,

а не тибетского брайбунского Гоман-дамчой-линг[5]. Миньчжул-хутухта сообщает, что на север от Синина находится монастырь Dga-ldan dam-choi-gling, или древний амдоский Sgo-mang dgon-pa — Гоман-гонба, ныне известный под названием Gser khog dgon-pa, в котором около двух тысяч монахов и «отличное преподавание». «От него на Восток перешед одну гору стоит монастырь Чувсан»[6].

Если учесть, что наш Лобсан-Данби-Чжалцхан в 1743 году был приглашен в Пекин, то есть сразу после окончания составления тибетской основы названного выше словаря Mkhas-ba'i 'byung gnas, то вполне возможно, что в колофоне речь идет именно о нем, но тогда выясняется, что он еще был пандитой монастыря Гоман-дамчой-линг, находившегося по соседству с Чувсаном.

В таком случае наш Лобсан-Данби-Чжалцхан сделал довольно быструю карьеру: в 35 лет удостоился чести быть в составе авторитетной коллегии, вызванной в Пекин императором Цянь-лунем, а еще раньше — одним из наиболее влиятельных перерожденцев Гумбума.

Монастырь Гумбум основан в том месте, где, по преданию, родился Цзонкхаба и на котором впоследствии была поставлена одиночная келья ламы. В 1577 году здесь был построен храм, в 1583 году по указанию третьего далай-ламы основан монастырь. Формирование его основных факультетов длилось два с половиной столетия: в 1612 году учрежден факультет цаннида, в 1649 году — факультет джуд, в середине XVIII века — факультет медицины, в 1825 году — факультет дуйнхор. Г. Цыбиков сообщает, что в Гумбуме было около 2000 монахов, большей частью из Южной Монголии. В клире монастыря числилось около 80 перерожденцев, из которых самыми знатными были ачжа и шинза, то есть «отец» и «мать» Цзонкхабы. Многие из этих перерожденцев жили в других, «своих» монастырях, но числились в списках Гумбума и для временных посещений имели при этом монастыре свои дома или подворья (гарба)[7].

П. К. Козлов в отчете об экпедиции 1907—1909 годов («Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото») писал, что во время его пребывания в Гумбуме был пятый перерожденец ачжи. Таким образом, наш Лобсан-Данби-Чжалцхан мог быть вторым или третьим ачжа-гегеном[8], деятельность которого была тесно связана с реформой иконографического канона, проведенной в XVIII веке чжанчжа-хутухтой Ролби-Дорчжэ (1717—1786). Ролби-Дорчжэ сделал попытку создать новый свод универсального, кодифицированного пантеона имперского ламаизма. Этот свод был издан европейскими учеными в 1890 году и известен под названиями «Пантеон Чжанчжа-хутухты», или «Сборник 300 бурханов»[9].

Среди материалов Сталь-Гольштейна, опубликованных Вальтером Кларком[10], есть фотографии уникального манускрипта, автором которого считается чжанчжа-хутухта (без указания имени). Сталь-Гольштейн считает, что автором этого сборника 360 изображений ламаистского пантеона был также чжанчжа-хутухта Лалитаваджра (Ролби-Дорчжэ), но это предположение вызывает некоторые сомнения.

Сборники отличаются друг от друга не столько количеством канонизированных образов, сколько характером комплектования пантеона. В сборнике 360 богов ощущается пристрастное стремление к канонизации культов и церковных деятелей только секты гелугба. В «Сборнике 300 бурханов» тибетский ламаизм представлен более исторично и объективно, в него включены культы основных тибетских сект, их конкретные канонизированные деятели и наиболее почитаемые божества, изъяты же узкорегиональные и узкоспециальные эзотерические культы.

Можно предположить, что этот манускрипт был составлен тибетским богословом по требованию чжанчжа-хутухты, но не удовлетворил

последнего и был заменен другим сводом, сконструированным хотя и на реальном материале, но с некоторой искусственностью, так как схема нового пантеона не отражала многих особенностей того ламаистского культа, который действительно бытовал в Тибете.

Судя по характеру иконометрической реформы, можно предположить, что и в иконографической реформе чжанчжа-хутухта хотел несколько ограничить стремление деятелей гелугбы придать чрезмерно важное значение своему направлению как единственно правильному, ортодоксальному учению всего тибетского ламаизма.

Старые тибетские секты продолжали существовать в Тибете, несмотря на ревностную унификацию, проводимую желтошапочниками. Чжанчжа-хутухта, вероятно, учитывал реальное положение сект в Центральном Тибете, авторитетность и честолюбие деятелей ламаистских центров Амдо и политическую конъюнктуру маньчжурского двора, стремившегося руководить вероисповедными делами национальных районов империи.

Одновременно с иконографической реформой чжанчжа-хутухта осуществлял ревизию и унификацию технического канона иконописи, скульптуры и архитектуры. В колофоне трактата по иконометрии указано, что Лобсан-Данби-Чжалцхан составил его в монастыре Юнхэгун, следуя указаниям чжанчжа-хутухты Ешэй-Данби-Донмэ-Балсанбо (второе имя Ролби-Доржчэ).

Ачжа-гучжэ-Лобсан-Чжалцхан составил три трактата — по иконометрии, композиции и архитектуре. В данную публикацию вошли только сочинения по иконометрии и композиции.

I. Полный титул сочинения по колофону: -Bde-bar gshegs-pa'i sku-brnyan gtso-bor gyur-pa'i lha sku'i cha-tshad-kyi rab-tu-byed-pa mkhas-pa'i ajug-ngogs «Переправа мудрецов», трактат о соразмерности облика богов, составленный на основе [руководств об] изображении татхагаты». 19 л.

Сокращенный заголовок на титульном листе: Cha-tshad-kyi bstan bcos mkhas-pa'i ajug-ngogs — «Шастра о соразмерности, именуемая «Переправа мудрецов».

Этот трактат по иконометрии состоит из шести разделов:

1. «Как возникло изображение тела» (л. 3а).
2. «Учение о метрике» (л. 3б).
3. «Конкретные правила метрики» (л. 5а).

В этом разделе два параграфа:

а) «Наставление о сущности правил метрики» (л. 5а). В семи параграфах приводятся системы иконометрии 10 (три подгруппы), 9, 8 и 6 ладоней, а также общее указание о метрике шраваков, пратьекабудд и обыкновенных людей;

б) «Опровержение неприемлемых метод» (л. 10б).

4. «Польза соразмерных построений» (л. 14б).

В этом разделе два параграфа:

а) «В целом о пользе исполнения изображений» (л. 14б);
б) «В частности, о пользе соразмерных построений» (л. 15б).

5. «Вред отклонений от этих правил соразмерности» (л. 16а).
6. «Истинные свойства художника и жертвователя» (л. 17а). Колофон (л. 18а—19а).

II. Lha sku'i cha-tshad bde-blag-tu rtogs-bar-byed-pa'i mang-ngag thig-gi rnam-bzhag brjod-pa ajug-pa bde-ba'i lam bzang. — «Сочинение «Добрый путь благого начала», в котором описываются чертежные схемы, облегчающие понимание соразмерности изображения богов». 16 л.

Трактат о композиции делится на девять разделов без специально выделенных заголовков:

1. Построение фигуры Будды (л. 1—4а).
2. Построение фигуры Демчога (л. 4а).
3. Построение фигуры бодисатв (л. 5б).
4. Построение фигуры Зеленой Тары (л. 7а).
5. Построение фигуры Ваджраварахи (л. 7б).
6. Построение фигуры Ямантаки (л. 8б).
7. Построение фигуры Ваджрапани (л. 10а).
8. Построение фигуры Лхамо (л. 11а).
9. Построение постамента (л. 12а) и нимба (л. 13а). Колофон (л. 15б—16а).

Для анализа текстов Лобсан-Данби-Чжалцхана привлечен материал сочинения Сумба-Кханбо. Это дает возможность сопоставить, что пишут об одном и том же предмете монгол и тибетец из Амдо.

Иконографическое сочинение Сумба-Кханбо Ешэй-Балчжор. Sku-gsung-thugs rten-gyi thig-rtsa mchan 'grel-can me-tog 'phreng mdzes zhes-bya-ba — «Прекрасная гирлянда цветов», снабженная толкованием основных начал изображения божеств, букв священного писания, чайтья».

Трактат состоит из трех разделов Sku, gsung, thug rten-gi chag-tshad —«Метрика изображения тела, речи и мысли».

Первый раздел sku rten-gi chag-tshad, посвященный изображению богов в иконописи, скульптуре и графических схемах, состоит из двух частей:

А. Rten gzhal yas khan— «Изображение небесного жилища» (л. 2а—9а).

Построение мандала божеств четырех тантр: анутарайога, иога, ачарья крия. Ануттарайогатантара: мандала божеств двух разрядов pha rgyud, ma rgyud pha rgyud (л. 4б—5б) — Гухьясамаджа, Красный и Черный Ямантака Ма rgyud (л. 5б—6) — божества мандала Самвары. Традиция Луипы, Тилопы, Маитрипы. Мандала божеств, относящихся к йогатантре (л. 6б—7б). Мандала божеств ачарьятантры (л. 7б). Мандала божеств криятантры (л. 8а). Описание различий в методике построения мандала (л. 9). Иллюстрации—объемные мандала.

Б. Brten-ba lha sogs-kyi tshad 'god-pa «Метрика изображений божеств» (л. 10а—16а). Три параграфа: «Источники», «Конкретная метрика», «О позициях тела, украшениях, постаменте и другом».

а. Gang-las gsungs-ba —«Первоисточники» (л. 10а).

Метрика Будды по системе Калачакры. Упоминание сутры Шарипутры, шастр о метрике чакравартина, сочинения святого риши Атрейи и констатация наличия множества тибетских руководств.

б. Chag-tshad dngos —«Конкретная метрика» (л. 10а).

Ссылка на «Чинтамани основных начал» как лучшее сочинение традиции «Самварудайи» и комментария Ратнаракшиты. Перечисление семи иконометрических групп семи разрядов пантеона: будды, идамы, бодисатвы, богини и другие, бхайравы и другие, Ганеша и другие, шраваки, пратьекабудды и обыкновенные люди.

1. Описание системы 10 ладоней (л. 10а—13а). Пропорции длины тела. Описание пропорций сидящей фигуры. Описание размеров головы, лица, бровей, глаз, губ, носа, ушей, руки, пальцев. Размеры торса и конечностей в ширину и объеме. Описание метрики композиционного чертежа.

2. Описание метрики идамов (л. 13а—14а). Ссылка на сочинение «Чинтамани». Длина изображения тела с постаментом и убранством головы. Пропорции тела. Объяснение шлок «Самварудайи» о тройном изгибе тела и пяти мерах постамента. Описание размеров полового члена. Описание постамента, четырех лиц Самвары, способа изображения эманированных рук (sprul-phyag).

3. Метрика бодисатв (л. 14а). Общая длина тела. Величина моду-

ля. Высота прически, ширина и длина глаз. Описание способа изображения 1000 рук Авалокитешвары.

4. Система 9 лиц, или 108 пальцев (л. 14а—14б). Пропорции тела. Особенности прически, формы лица и глаз, их выражение. Особенности размеров нижней части тела, талии, запястья. Ссылка на комментарий к «Самварудайе», использованный для описания метрики Индры, Вишну, dbang-phyug-che, богов воды, ветра, огня, планет (спокойного вида), нагов.

5. Система 8 мер (л. 14 б). Описание пропорций. Особенности телосложения.

6. Система 6 мер (л. 14б—15). Описание пропорций по методе художника из Мантхана. Различия в метрике этого разряда божеств — «Криясамуччая» относит их к системе 5 мер. Общая ссылка на множество несовпадений в метрике этой системы.

7. Метрика шравака, пратьекабудд и обыкновенных людей. Ссылка на dri med od — коментарий к основной тантре Калачакры, в котором есть указание об ушнише пратьекабудд.

8. Zhar-la tham-cad-du 'gro-ba bzhugs tshul rgyan khri sogs-kyi tshad-do — «О позициях тела, украшениях, постаменте и другом» (л. 15а—16б).

Здесь три параграфа:

1. Bzhug bzheng-gi stangs dang nyams sbyi dang khro-bo'i nyams-du dgu —«О выражении эмоций позициями сидящего и стоящего тела» (л. 15а). Различные стханака и асана, согласование позиций рук, ног, головы для равновесия тела, характерные атрибуты, о применении символики танца в изображении эмоций.

2. Rgyan-gyi khyad-bar —«Особенности украшений» (л. 15б—16а). Краткое перечисление характерных украшений для божеств различных разрядов пантеона.

3. Khri rgyab-yol-gyi tshad 'god — «Построение и метрика постамента и нимба» (л. 16а).

Второй раздел — Gsung rten-gyi gzhy'i yi-ge посвящен алфавиту и различным видам письменности — ланча, квадратной, тибетскому книжному шрифту и скорописи (л. 16б—21б). Три листа иллюстраций: образцы письменности; композиционные чертежи построения фигуры божеств различных разрядов пантеона: чертежи ступ различных видов; схемы различных культовых предметов.

Третий раздел— Thug rten chos sku'i rten-du grags-pa'i mchod-rten-gyi thig-rtsa посвящен описанию чертежных схем ступа, изображающих дхармакаю (л. 22а—26).

При сравнении текстов сочинений Сумба-Кханбо и Лобсан-Данби-Чжалцхана выясняется их принадлежность к одной школе, но трактат Сумба-Кханбо производит впечатление рабочего конспекта, в котором много вставок, сносок, ссылок и поправок, дающих представление о тех источниках и подсобных материалах, которыми он пользовался при составлении руководства по технике культовых изображений.

Трактат Лобсан-Данби-Чжалцхана отличается от трактата Сумба-Кханбо прежде всего характером организации материала, тщательно продуманной, выверенной и систематизированной. Лобсан-Данби-Чжалцхан излагает материал в ином порядке, проявляя одновременно и верность традиции, и самостоятельность в компановке материала. Иконометрический раздел в его сочинении написан шлоками, без буквальных заимствований из перечисленных выше индийских и тибетских источников и, в отличие от справочника Лондол-ламы, без цитат из иконометрического сочинения Цзонкхабы.

Наиболее традиционными по содержанию являются такие разделы трактата Лобсан-Данби-Чжалцхана, как «О пользе изображений вообще и, в частности, соразмерных и правильных», «Вред отклонений от

правил соразмерности», «Истинные свойства художника и жертвователя». Эти разделы написаны в обычной компилятивной манере нанизывания цитат из «священных» текстов и по схеме аналогичных разделов в трактате Цзонкхабы, но Лобсан-Данби-Чжалцхан приводит более короткие цитаты из сутр и тантр, ограничиваясь основными положениями. Так, например, раздел о пользе изображений занимает у него один лист, а у Цзонкхабы — 14 листов, раздел об ошибках — четыре строки, у Цзонкхабы — два листа. С другой стороны, при всей видимости ортодоксальной верности буддийским «первоисточникам» сокращение цитат сделано таким образом, что смысловые акценты явно смещаются. Говоря о пользе правильных изображений и вреде непропорциональных построений, Лобсан-Данби-Чжалцхан оперирует понятиями моральных и духовных ценностей, тогда как Цзонкхаба соблюдение или нарушение иконометрических правил связывает с материальным вознаграждением или ущербом в будущих перерождениях. Например, у Цзонкхабы: кто жертвует средства на изображение Будды, у того будет много власти и богатства, полный дом всякого добра, кладовые будут ломиться от хлеба, золота и драгоценностей, будет много лошадей, слонов, коров, овец, рабов, челяди, наложниц, родственников, дальних и ближних и т. д. (л. 3а).

Средневековый богослов мог мыслить только в рамках ортодоксальных догматов своей эпохи; компилятивная манера изложения — это примета не только схоластического мышления, но и несвободы автора. Если церковь поручала ему редактирование сакральных текстов, он вносил поправки в них, составляя свой комментарий, но оспаривать их и подрывать веру в истинность религии не позволялось никому. Поэтому критика устаревших метод обычно вуалировалась неопределенными суждениями «не видел», «не знаю», «не встречал», тогда как по смыслу это означало «не годится», «неправильно», «неприемлемо», «должно быть отвергнуто» и т. д. Даже Таранатха, который неоднократно и не таясь говорил о непонятности иконометрической методы тантр или неправильной метрике древних сутр, возражал против огульного и категорического хуления их и советовал для общей пользы религии относиться к ним беспристрастно.

Сумба-Кханбо в иконометрическом разделе своего трактата ссылается на тантру Калачакры, «Самварудайю», комментарий Ратнаракшиты, трактат «художника из Мантхана» как на основные источники, упоминает нейтрально источники другой традиции — сутру Шарипутры, «Пратимаманалакшану», «Читралакшану», «Криясамуччаю». На трактат Цзонкхабы нет ни одной ссылки.

Лобсан-Данби-Чжалцхан называет те же главные источники, проявляя при этом более негативное отношение к трактатам по технике искусства из отдела сутр Данджура и добавляя трактат Цзонкхабы и других тибетских авторов в качестве особо ценных пособий.

Отношение амдоских авторов XVIII века к «Самварудайе» и комментарию Ратнаракшиты отличается от оценки их Таранатхой. Ссылаясь на «Самварудайю», комментарий Ратнаракшиты и тибетские сочинения, относящиеся к этой традиции, они вносят поправку в традицию Цзонкхабы и разделяют нирванические и тантрийские формы будд на самостоятельные группы с различной метрикой, хотя те и другие относятся к системе 10 ладоней с модулем в 12,5 пальца. Друг от друга эти группы отличаются внутренней системой пропорций.

У тантрийских форм нижняя половина тела длиннее верхней за счет увеличения длины коленного сустава. Амдоские авторы взяли за основу метрику Ратнаракшиты, изложенную в его комментарии на «Самварудайю», внесли в нее поправки, дополнив измерением вертела, уменьшив высоту стопы и прибавив к высоте черепа половину малой меры. Метрика идамов у амдоских авторов — нечто гибридное между

системой Калачакры и системой «Самварудайи» с поправками Ратнаракшиты.

В трактате Лобсан-Данби-Чжалцхана даются следующие системы пропорций в соответствии с группировкой божеств на определенные иерархические разряды.

1. Mchog-gi sprul-sku dang longs-spyod rdzogs sku'i tshad — «Метрика будд самбхогакая и нирманакая».

У Сумба-Кханбо — sangs-rgyas sprul-sku longs-sku thal-mo bcu-pa— «Будды самхогакая и нирманакая —10 ладоней».

2. 'Khor-lo sdom-pa sogs drang-srong khros-ba'i nyams -can rnams-kyi tshad — «Метрика Чакрасамвары и других идамов, риши гневного вида».

У Сумба-Кханбо — yi-dam lha drang-srong khros-pa'i nyams-can cha bcu-gnyis-pa — «Идамы, риши гневного вида—12 частей».

3. Byang-chub-sems-dpa 'rnams-kyi tshad —«Метрика бодисатв».

У Сумба-Кханбо: byang-chub-sems-dpa'i zhi-ba'i nyams-can thal-mo dgu lhan — «Бодисатвы умиротворенного вида — уттаманаватала», или высшая подгруппа системы 9 ладоней, равная 112 пальцам.

4. Sgrol-ma las sogs-pa lha-mo-rnams dang; dbang-po; nye-dbang sogs phyogs skyon dang; gza zhi-ba la sogs ba thal-mo dgu rnams-kyi tshad — «Тары, дакины, Индра, Вишну и другие хранители сторон: божества планет спокойного вида — мера 9 ладоней».

У Сумба-Кханбо: lha-mo dang phyogs skyon sogs zhi-ba'i nyams-can thal-mo dgu-pa —«Богини и хранители сторон спокойного вида — 9 ладоней».

5. Gshin-rje'i gshed la sogs-pa'i khro-bo-rnams; gza drag-po sogs thal-mo brgyad-pa-rnams-kyi tshad — «Ямантака и другие бхайрава; гневные божества планет и другие — мера 8 ладоней».

У Сумба-Кханбо: lha khro-bo dang gnod-sbyin sogs khro-bo'i rnyams can thal-mo brgyad-pa—«Гневные божества, гневные якши и другие бхайрава —8 ладоней».

6. Tshogs-kyi bdag-po la scgs-pa mi'u thung thal-mo drug-pa rnams-kyi tshad—«Ганеша и другие низкорослые — мера 6 ладоней».

У Сумба-Кханбо: tshogs-bdags sogs mi'u thung thal-mo drug-pa— «Ганеша и другие низкорослые — мера 6 ладоней».

7. Nyan rang so skye-pa phal-ba-rnams-kyi tshad —«Шравака, пратьекабудды, обыкновенные люди».

У Сумба-Кханбо: nyan rang dang mi phal-ba rab khu bzhi-pa' tshad —«Шравака, пратьекабудды, простые люди — мера 4 локтей».

В этой иконометрической классификации все бхайрава, начиная от Ямантаки и кончая рядовыми дхармапала, изображаются по системе 8 ладоней, а в систему 6 ладоней сведены те, которые по трактату Таранатхи и «Криясамуччае» должны были изображаться по системе 5 ладоней.

У Сумба-Кханбо метрика идамов излагается в основном тексте по трактату Манла-Дондуба «Чинтамани» с поправками в сносках из комментария Ратнаракшиты. Лобсан-Данби-Чжалцхан излагает этот раздел по-новому и без каких-либо колебаний и сомнений. Очевидно, не случайно систематизация иконометрического канона секты гелугба и поправки в традицию Цзонкхабы были поручены перерожденцу отца Цзонкхабы.

Чжанчжа-хутухта — перерожденец Самвары пожелал возродить и несколько обновить традицию тантры Самвары в исправленном Ратнаракшитой варианте. Этот сугубо культовый момент выявляет определенный нюанс в отношении маньчжурского правительства к тибетской церкви, в его стремлении ослабить влияние Лхасы на монгольские дела и возвысить роль пекинских ламаистских центров для монголов и тибетцев.

Таранатха считал, что трактат Ратнаракшиты отражает традицию искусства Магадхи и Непала и не соответствует общепринятой в Тибете системе тантры Калачакры. Он писал также о неясности иконометрического раздела «Самварудайи», породившей множество ошибок и разногласий, о ее неполноценности, поскольку она излагает только устаревшую методу изображения будд по системе 120 пальцев.

Коль скоро амдоские авторы взялись возрождать традицию «Самварудайи», им пришлось что-то сделать и для ее «реабилитации».

Лобсан-Данби-Чжалцхан посвящает специальный раздел толкованию неясных мест в тантре Самвары, в котором стремится решить очень трудную задачу — доказать, что в последней для будды дается система 125, а не 120 пальцев.

Одним из существенных затруднений комментаторов «священнейшей» тантры Самвары является объяснение смысла тех строф, в которых говорится: «Стопа и ладонь —12— есть форма божеств в живописи». Как понимать эту фразу: длина тела равна 12 ладоням или мера ладони и стопы состоит из 12 частей? Ратнаракшита объясняет, что длина тела равна 10 ладоням, одна ладонь отводится для меры постамента, другая — для высоты ушниши, а мера ладони имеет два значения: 12 пальцев для метрики рядовых божеств, 12,5 пальца — для высших разрядов пантеона. Лобсан-Данби-Чжалцхан, ссылаясь на Ратнаракшиту, пытается доказать, что названная шлока в тантре Самвары говорит именно об этом.

Но Таранатха и современные тибетские богословы — составители учебной тибетской хрестоматии, изданной в Индии, указывают, что в тантре Самвары дается система 120 пальцев. Таранатха прямо говорит, что в ней нет изложения системы в 125 пальцев, что Ратнаракшита в своем комментарии использовал методу Калачакры и прибавил половину пальца к мере для системы дашатала, но не указал, что это является признаком нирманакая, самбхогакая и тантрийских гневных форм[11].

Таким образом, Лобсан-Данби-Чжалцхан делает натяжку, пытаясь приспособить тантру Самвары к требуемому эталону. С этой же целью строфа названной тантры «от сосков грудь равна стопе» толкуется как указание на то, что измерения груди между подмышками на линии выше сосков и по средней линии от горла до пупка равны 25 пальцам. Таранатха эту строфу объясняет по-другому: «От сосков направо и налево отмерить по стопе или ладони — это мера ребер на боку [торса] до спины»— nu-ma las gyas gyon-du bran-gi mthil dang mnyam-par thal-mo re-res gzhal-pa ni; rags-par ni rtsibs logs-kyi tshad yin bas gyas gyon-du; rgyab-kyi rus-pa la reg-par' gyur-ro zhes dgons-so.

Неясные и спорные строфы dbus-kyi mgrin-ba zhes dbus-kyi; nor lha'i cha-la (у Таранатхи las) thal-mo gnyis также толкуются различно Таранатхой и Ратнаракшитой. Таранатха считает, что первая строфа mgrin-pa'i mthil-gyi dbus-nas означает «от середины основания шеи», поскольку слово «середина» равнозначно понятиям mthil— «подошва», sa-gzhi dma-ba la— «в основании», og-gi cha—«нижняя часть».

Следующая строфа должна переводиться: «в отличие от меры бога богатства [модуль этого разряда равен 8 пальцам. — *К. Г.*] две ладони». Перевод всего абзаца: «От середины основания шеи, в отличие от меры бога богатств, две ладони», то есть от горла до сердца, от сердца до пупка[12].

Ратнаракшита объясняет эти строфы как меру ширины плеч: «ширина шеи —8 малых мер, от края шеи в обе стороны отмерить по шалгану, отбросив по 2 пальца на закругление плеча»[13]. Но как бы ни толковалась эта строфа, ясно, что по системе «Самварудайи» мера груди в 2 ладони равна 24 пальцам, а не 25, как пытаются доказать амдо-

ские авторы, оправдывая выделение тантрийских форм будды в отдельную группу ссылкой на древнейшую и важнейшую тантру и ее комментарий.

Нужно отметить, что эти богословские тонкости иконометрической реформы служили культовым обоснованием политических тенденций, за ними скрывалась определенная расстановка политических сил с их затаенной и дальновидной дипломатией. Об этом говорилось во введении, в первом и пятом параграфах данного исследования. Но историческое значение амдоских трактатов определяется не этими преходящими моментами. История дает свою оценку тому, что имеет объективную и реальную ценность в развитии мировой культуры.

Значение содержания амдоских трактатов заключается в том, что в них обобщен многовековый опыт эстетического мышления индийского и тибетского народов. Они свидетельствуют о дальнейших судьбах наследия индийской гуманистической культуры в истории развития цивилизаций Центральной Азии. В них еще пульсирует живая струя индийской античности с ее древними антропологическими науками, с ее знанием человеческого тела и прославлением земной красоты во всей полноте гармонического сочетания физического и духовного совершенства человека.

Индийская эстетика обнаженного тела — одухотворенная реальность и трепетность живой плоти прекрасного человека — прослеживается в истории искусства различных народов древней и средневековой Центральной Азии. Мы ощущаем ее непосредственное проявление в памятниках буддийского искусства Беграма[14], Кучи[15], Тибета до XIV века[16], Тангутского государства, Хара-хото[17] и в опосредованных, претворенных образах тибетского и монгольского[18] искусства позднего средневековья.

---

[1] Manfred Taube. Tibetische Handschriften und Blockdrucke. Wiesbaden, 1966 Teil 4, S. 1125—Verzeichnis der gSun'-bum Akya Blo-Bzan Bstan pai Rgyal mC'an N 2677, 2701, 2882, S. 110, а также колофоны всех сочинений автора.

[2] Г. Цыбиков. «Буддист паломник у святынь Тибета». Пг., 1918, стр. 30, 47.

[3] В. П. Васильев. География Тибета. Пер. с тиб. соч. Миньчжул-Хутукты. СПб., 1895, стр. 51, 53. (Далее — География Тибета).

[4] Н. М. Пржевальский. От Кяхты на истоки Желтой реки. М. Географгиз, 1948, стр. 58; его же. Из Зайсана через Хами в Тибет и на верховья Желтой реки. М., ОГИЗ, 1948, стр. 315—317; П. Н. Козлов. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото. М., ОГИЗ, 1948, стр. 226.

[5] Б. Д. Дандарон и Б. В. Семичов. О тибетско-монгольском словаре «Источник мудрецов». «Тр. БКНИИ», вып. 3. Улан-Удэ, 1960, стр. 238. В перечне (№ 12) неточно указано, что Лобсан Чжалцхан был пандитой Амдоского монастыря. Следовало бы сказать: пандита монастыря Гоман-дам-чой-линг в Амдо.

[6] В. П. Васильев. География Тибета, стр. 52—53.

[7] Г. Ц. Цыбиков. Буддист паломник, стр. 23—35, 46, 47.

[8] П. К. Козлов. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото, гл. XI, XII, XIX, XX, XXII, стр. 156—177, 256—265, 274—280.

[9] Das Pantheon des Tshangtscha-Hutuktu. Ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus von Professor Eugen Pander. Herausgegeben und mit Inhaltverzeichnissen versehen von Albert Grünwedel. Berlin, 1890; С. Ф. Ольденбург. Сборник изображений 300 бурханов. Bibliotheca Buddhica, V. СПб., 1903.

[10] «Two Lamaistic Pantheons. Ed. with introduction and indexes by Walter Eugene Clark». New-York, 1965, p. 225—314.

[11] ЛО ИВ АН, тиб. ф., № В 2719, л. 5б; «Тибетская учебная хрестоматия», стр. 245.

[12] ЛО ИВ АН, тиб. ф., № В 2719, л. 3а.

[13] Комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю», л. 102б—103а (пекинское издание).

[14] Jeannine Anboyer. Afghanistan und seine Kunst. Artia. Prague, 1968, Tab 21—35.

[15] A. Grünwedel. Alt-Kutscha. Berlin, 1920; A. Stein. Serindia, vol. I—IV, Oxford, 1921; его же, Innermost Asia. Oxford, 1928.

[16] G. Tucci. The Tibetan painted scrolls, Roma, 1949, vol. 3.

[17] С. Ф. Ольденбург. Материалы по буддийской иконографии Хара-хото «Мат-лы по этнографии России», т. 2. СПб., 1917.

།ཨ། །ཆ་ཚངས་ཀྱི་བསྟན་བཅོས་མཁས་པའི་
འཇུག་ངོགས་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ། །

།།ཁྱི་མ་དང་ལྷག་པའི་ལྷ་དཔེར་མ་མཆེས་པའི་
ཞབས། ལ་གུས་པས་ཕྱག་འཚལ་ལོ། ।བཅོ་བ་ཆེན་
པོས་དུས་དང་གཞས་སྣབས་ཐམས་ཅད་དུ་རྟེས་སུ་བཟུང་
དུ་གསོལ། ।རྒྱལ་བ་ཀུན་གྱི་ཡེ་ཤེས་དག་པའི་ལང་ཚོ་མཚན་
དཔེའི་རོལ་བ་ཅི་ཡང་འཇིག ।རྣམ་ཀུན་བརྗོད་པའི་དཔྱངས་
ཀྱི་མཛོད་བརྒྱ་སྟོལ་བས་ཤིན་ཏུ་ཁྱེའུ་བ་དྲུང་ནས་ ....
འཕྲིན། ।ཆོས་དབྱིངས་དགའ་མར་རྟག་ཏུ་ལྷུན་གྲུབ་པར་
ཞུགས་ཀྱང་མཁའ་ཁྱབ་སྐྱེ་རྒྱའི་བཞུགས་མདོད་པའི། ।
འཇམ་པའི་དཔྱངས་ཞེས་གྱགས་པའི་ལྷ་མཆོག་དེ་ཡིས་
མེས་རབ་སྣང་བ་མཆོག་གསྒོལ་ཚེག ।ཀུན་ཁྱབ་ཀུན་ཏུ་
རང་བཞིན་གསྒོས་བཅལ་དཔྱིངས་ལས་གསྒོས་པའི་འཇུམ་
དཀར་ངོད། ।དབ་གས་ལ་རབ་ཏུ་འགྱེད་པས་ལྷུས་
ཅན་སྐྱིང་གི་ལས་མེད་མྱན་པ་འཕྲོགས། ।དེ་
ལྟ་བུ་དེ་ཟའི་ཐུ་མོའི་གཟུགས་ཀྱི་རི་དབགས་གཟུགས་ ....
བརྙན་རྣམ་བཀྲ་བ། ।ཀུ་བལ་བུ་བའི་ལྷིང་མོ་ངག་
གི་མཆོག་བསྟེན་དག་ལ་འདོད་ཀྱང་སྐྱོ་ལ། ।ཆོས་
དཔྱིངས་འདུས་མ་ཐུས་པའི་ལྷོས་གར་སྣ་ཚོགས་ལྟེབ་
གཤེས་གྱབ། ।སོ་སོ་རང་རིག་ཡེ་ཤེས་རྣམ་པར་ ....
མི་རྟོག་བའ་བའི་ངོས། ।མཁྱེན་བརྩེ་ཟུས་པ་དེ་
དང་བྱལ་བས་དོན་གཉིས་མཐར་ཕྱིན་པ། ।ཡང ....
དག་རྟོགས་པའི་བདག་མངས་རྒྱས་རྣམ་གཉིས་གཅོལ་ལ་ཕྱག

འཚལ་ལོ། ། །བརྩོད་བྱ་སེམས་ཀྱི་དཕྱིངས་གང་གཱིས་སྣང་སྤྲོས་བཅས་དབེན། །ཕྱིས་བློའི་སྤྱོད་ཡུལ་ལས་འདས་འཕགས་པ་རྣམས་ཀྱི་ཚུལ། །དེ་མས་ཡོངས་''' དག་དངོས་ཀུན་རབ་གསལ་མྱན་པ་འཇོམས། །འགོག་ལམ་ཚོས་ཀྱི་དམ་པ་བསེལ་བའི་དངོས་དེར་འདུག །རི་ཁྲ་རི་''' སྤྱངས་ཚུལ་ལ་བློ་མྱན་བཅོམ། །མི་རྟོག་ཡེ་ཤེས་བདུད་རྩི་''' ཉམས་སུ་མྱོངས། རྣམ་གཞོལ་གཟེགས་པ་དག་པའི་སྤྱན་''' མངའ་བ། །བསོད་ནམས་ཞིང་མཆོག་དགེ་འདུན་ལ་''' བྱག་འཚལ། །འགྲོ་ལ་འདོད་རྒུའི་འཐས་བུ་མཆོག་སྦྱིན་པའི། །ཞིང་གི་དམ་པ་སྐུ་གསུང་ཐུགས་ཀྱི་རྟེན། །བསྐལ་མཁས་འཕགས་བོད་བཟོ་ཡི་རིགས་ཅིད་པ། །རྒྱ་ཆེན་''' ཚོས་ཀྱི་སྤྱན་སྤྲན་རྣམས་ལ་འདུད། །ཁྱད་པར་ལམ་འདིར་རྣམ་དཔྱོད་གོམས་པའི་སྤྲུལས། །ཡངས་པོར་འགོད་''' པའི་ལེགས་བྱས་ཁ་ལོ་བ། །སྨིན་ཐབ་བ་དང་མཉེན་བརྩེའི་ཞབས་ལ་གསོགས། །ཐན་བདེའི་རྩ་ལུགས་''' གྲུར་པ་རྣམས་ལ་འདུད། །གང་ཞེག་མཐོང་ཐོས་དྲན་དང་རེག་པས་ཀྱང་། །སྡིང་ཞིའི་སྒྲུབ་ཚོགས་འབྲས་བུ་མཆོག་སྦྱིར་ཞེས ། ། ཐུབ་པས་ལན་བ རྒྱུད་བསྟན་པའི་སྐྱེ་བདུན་ཞི། ། ཚ་ཚད་མཁས་པའི་ལུགས་བཞིན་བརྩོད་ཅིག་ཅེ་ལབ། ། ། སྤྱི་སྡུད་རོལ་པའི་གར་གྱི་ཡོངས་སྒྲུབས་པ། ། །ཐུབ་བདག་རོ་རྗེ་སེམས་དཔའི་ཡེ་ཤེས་ཞིད། །

བསྟེན་ལ་ཐུབ་པའི་སྐྱོན་མེ་གཉིས་པ་རུ། །ཡོངས་ཤིར་དེ་ཡི་བཀའ་བཞིན་ཏྲེད་ལ་སྐྱོ། །དེ་ལ་རྣམ་རྒྱ་མཐའ་དག་ལ་རྒྱུ་མེད་པར་ཡང་གཅིག་ཏུ་མཉེས་གཤེགས་པའི་མཐུས་བདག་ཀང་རྣམ་པར་གཞིན་ཏེ་རྒྱལ་བ་ཐམས་ཅད་ཀྱི་སེམས་དང་དེས་འབྲེལ་པའི་རྒྱུ་ལས་སྐུ་ལྔ་རྒྱ་ཆེ་བ་དག་གི་ཁྱོད་པ་རྟོག་ཏུ་མོས་ཏེ་སྤྲུལ་ཏུ་ཞེས་བྱ་བ་ལྟ་བུ་མེད་ཅིང་ཐུགས་རྗེ་ཆེན་པོ་ཤེས་ཕྱི་ན་མེད་པའི་བདུད་རྩིའི་ཁོར་དམ་པ་མངོན་དུ་མཛད་དེ། འཁོར་བ་ཇི་སྲིད་བར་འགྲོ་བ་མཐའ་དག་གི་དོན་མཛད་ཀྱི་བར་དུ་ཏིང་ངེ་འཛིན་ལས་ཐ་མི་སྐྱེ་ཞིང་ཐུགས་རྗེ་ཆེན་པོ་ཉིད་ཀྱི་ཏིང་ངེ་འཛིན་ལ་སྙོམས་པར་ཞུགས་ཏེ

གསལ་བར་ཤྱས་པའི་རྣམ་བཞག་ནི་གང་བཤད་པར་བྱ་
བའི་གནས་སོ།།

དེས་ན་འདི་ལ་དོན་དྲུག་སྟེ།
སྐྱེ་གཟུགས་ཀྱི་བྱུང་ཚུལ།
དེ་ལ་ཚོད་ཀྱི་རྣམ་བཞག་གསུངས་ཚུལ།
གསུངས་བའི་ཚོད་ཀྱི་རྣམ་བ ཞག་དང་།
ཚོད་ལྟན་ད་བཞེངས་པའི་ཐབ་ཡོན་དང་།
དེ་ལས་ བཟློག་པའི་ཅེས་དམིགས།
བཟོ་བོ་དང་སྤྱིན་བདག་གི་མཚན་ཉིད་དོ།།

དང་པོ་ནི། ཀློང་ཆེར་ལྷུ་གྲི་ཤི་རྒྱལ་པོ་ཇུ་དྲ་ཡ་
ན་དང་། ཡུལ་དགྲའི་ཀུ་ལེ་པོ་གཟུགས་ཅན་ལྷིང་བོ་
གཉིས་ཐབ་ཚུན་འཕྲེན་གྱིས་མཛོད་པ་ལས། སྐྱབས་ཞིག་ཏུ་ཕྱ
ག་ཡ་ནས་རིན་པོ་ཆེའི་ཁས་རིན་བང་མེད་པ་ཞིག་གཟུགས་
ཅན་ལྷིང་པོ་ལ་སྐྱེས་ཏེ། བསམ་པ་དེའི་སྐྱེས་ཚན་དེ་དང་
མཚུངས་པ་ཞིག་མ་རྟེད་པར་སངས་རྒྱས་ལ་ཞུས་པས །
སངས་རྒྱས་ཀྱིས་རབ་གཞི་གཅོད་མ་ལ་ཉིད་ཀྱི་སྐུ་བརྙན་
ཉིད་ཀྱི་འོད་ཟེར་གྱིས་བླིས་པ་ལ་རེ་མོ་བ་མཁས་པས་
ཚོད་བཀྱེས་ཏེ་བཞེངས། སྐུ་བརྙན་དེའི་འོག་ཏུ་རྟེན་འབྲེལ་
ཡན་ལག་བཅུ་གཉིས་ལྟག་གོ་འཕྱང་ལྷོག་ ། འཁོར་བའི་
འཁོར་ལོ་ཚ་ལྷ་པ་དང་། ལྷོང་དུ་བརྒྱམས་པར་བྱ་ ། ཞེས་
ཞེའང་བར་བྱ། ཞེས་གསོགས་ཚོགས་སུ་བཅད་

པ་དག་བྱེས་ནས་ན་སྐུར་ཞིག་ཅེས་བཀའ་སྩལ་ཏ་བཞེད་
ཐུབ་ཏེ་བསྐུར་བ། ཇུ་ཏྲ་ཡ་ནས་ཀྱང་རྒྱང་རིང་པོ་ནས་
བསྐུལ་ཏེ། རེན་པོ་ཆེའི་ཁྲིའི་ཞབས་བྱིས་ཐབ་ཁྱེ་སྟེ།
ནང་གཙུབ་ཀྱི་སྐུ་བརྙེན་དང་། རི་མོ་གཞན་ནུམས་དང་
ཚེགས་སུ་བཅད་པ་དག་གི་དོན་ཕོ་ཉ་བས་ཞིབ་ཏུ་བསྟོག
པས། །རྒྱལ་པོ་དེ་དག་བའི་བག་ཆགས་རང་ཅང་།
མཆོག ་ཏུ་དད་ནས་བདེན་པ་མངོན་པར་རྟོགས་ཤིང་རྒྱུ།
ད་ཞུས་པའི་འབྲས་བུ་མངོན་དུ་བྱས་སོ། ཤིན་ལེའི་
ཕྱིང་གི་བྱེ་མོ་མུ་ཏེག་འབྱིས་ཤིང་གིས་ཀྱང་ཡུལ་དབུས་ཀྱི་ཚོང
པ་ཕྱིང་དེར་བོང་བ་དག་གིས། ནང་གཙུས་ཀྱི་བཀའ་
ཚེགས་སུ་བཅད་པ་དག་གླུར་བླངས་པ་ཁང་བཟང་གི་རྩེ་
ནས་ཐོག་ཡུལ་ཆགས་ཀྱི་ཚོང་པ་དེ་དག་ལ་རྒྱུ་མཚན་
དུས་པས། དེ་དག་གིས་དེ་བཞིན་ཁ་ཤེགས་པའི་ཡེ་ཤེས་ཏུ་
རྟེའི་ལྟར་ནས་པ་བརྟེན་ཅིང་གྲུའི་ཚེགས་བཅད་ཀྱང་དེ་ཉིད་
ཀྱི་བཀའ་ཡིན་ཚུལ་བོགས་བརྟེན་པས། བུ་མོ་དེ་སྟོན་
ཀྱི་དགེ་བའི་མཐུ་མྱོང་བར་སད་དེ་ནངས་རྒྱས་ཤ་རབ་ཏུ
དད་ནས་ཞུ་ཉཱིན་གྱི་ཡི་གེ་ཕུལ། ནངས་རྒྱས་ཀྱིས་ཀྱང་
ཐུགས་བརྩེ་བས་ཉཱིན་ཡིན་ཏེ་ཕྱི་ཕྱག་ཏུ་བཞེས་
ཁྱིད་ཀྱི་བར་མཚམས་བྱས་ཏེ། ཁང་དུ་སྟར་ཕྱི་དེ་དང་ཉེ་
བའི་ཀླ་བརྟེན་ཚོགས་བཅད་དང་བཅས་པ་བསྒོམ་པ །
བུ་མོ་མུ་ཏེག་འབྱིས་ཤིང་གིས་མཐོང་མ་ཐག་ཆོས་ཀྱི་མིག

རྣལ་དང་བཅས་བ་ཐོབ་སྟེ་རྒྱུ་ཞུགས་ཀྱི་འབྲས་བུ་ཐོབ་
པོ། གཞན་ཡང་ཅིའ་དག་རོ་བོའི་ལོ་རྒྱུས་སོགས་མདོ་
དང་བསྟུན་བཅོས་ཚད་ལྡན་དག་ལས་མང་དུ་འབྱུང་
ཞིང་། དེ་ལ་བརྟེན་ནས་འཕགས་ཡུལ་དབུས་དང་
རྒྱ་གར་ཤར་ནུབ། ལི་ཡུལ། ཁ་ཆེ། ཐོ་གར། བལ་
པོ། བོད། རྒྱ་གར ། རོང་གི་ཡུལ་ཀུ་སོགས་སུ་རེམ་
གིས་ཚུལ་འདི་རབ་ཏུ་འཛེལ་བར་མྱུར་ལ། ལྷག་པར་རྒྱུད་
སྡེ་རིན་པོ་ཆེ་དག་ནས་ཡི་དམ་གྱི་ལྷ་མང་ཞོལ་རབ་
རིས་ཀྱི་ཚོ་ག་དང་སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་ཚད། རབ་ཏུ་གནས་
པ་བྱ་ཚུལ་རོགས་མཐའ་ཡས་པ་ཅིག་གསུངས་ཤིང་ །
དེ་ལ་བརྟེན་ནས་གྲུབ་པའི་སྐྱེ་མཆེག་དག་གིས་ཐུགས་
དམ་འབྲལ་སྤྲངས་ཀྱི་སྐུ་བརྙེན་རྒྱུད་སྡེ་གོང་འོག་ནས་
འབྱུང་བའི་ཚུལ་བཞིན་བཙུངས་པ་དག་ལ་ཤིན་ཏུ་མང་
ཞིང་། བཟོ་རྒྱུན་དེ་དག་ད་ལྟའི་བར་དུ་ཡང་གནས་པ་
འདི་བཞིན་ཡིན་ནོ །

གཉིས་པ་ནི། ।དེ་ལ་ཤཱཀྱ་རིའི་བྱུང་ཞུས་པ་
དང་། ཚངས་པ་ཨེ་ཏཱའི་བུས་བྱས་པ་ལ་སོགས་པའི
ཚད་ཀྱི་རྣམ་བ་ཞག་སྣེ་ན་པའི་མདོ་སྡེ་དང་བསྟུན་བཅོས་
དག་ཡོད་མེད་ཀྱང་། འདིར་ནི་དཔལ་དུས་ཀྱི་འཁོར་
ལོའི་རྒྱུད་དང་། རྒྱུད་སྣེ་མ་པ་འབྱུང་བ་ནས་གསུངས་
པ་ཉིད་གཅོད་བོར་ཁྲུངས་སུ་བྱ་བས།

དེའི་ཚུལ་ལོ། །
དུས་འཁོར་བསྡུས་རྒྱུད་ལས།
རྒྱལ་བའི་བདག་པོའི་གཙུག་ཏོར་ནས་ནི་མཛོད་
ཀྱའི་དབུས་སུ་ཕྱེད་དང་བཅས་པའི་ཉི་མའི་ཚོར་དུ་འགྱུར།།
དེ་ནས་མཁྲིག་པའི་ཚུ་སྐྱས་དེ་བཞིན་སྐྱིང་ཁ་དང་
ནི་དེ་ནས་ལྟེ་གས་ཆུ་སྐྱེས་དེ་བཞིན་ལོ། །
ཞབས་ཀྱི་མཐིལ་དང་རྟེ་དང་བལྟ་དང་དཔྱི་ཕང་
མ་ནུ་དེ་ཉིད་དེ་ཉིད་རིག་བྱེད་རྣམས་ཀྱིས་ཏེ། །
བྱང་ཕྱེད་ཕྱེད་བཅས་ཉི་མས་རབ་ཏུས་དཔུང་
ལག་རྣམས་ནི་མཁའ་མེག་རྒྱལ་ཚོ་ཉི་མའི་ཚོད་ཀྱིས་སོ། །
ཉི་ཤུ་རྩ་ལྔ་ལྷག་བའི་བརྒྱ་ཐུན་གཅིག་གང་ཞིག་དུས་དང་
དགུ་ཡིས་མི་རྣམས་ཀྱི་ནི་འཇིག་རྟེན་ཚོད། །
རིག་བྱེད་ཕྱེད་དང་བཅས་པའི་བཞི་དང་ཆུ་གཉིས་
ཕྱེད་དང་བཅས་པའི་རིག་བྱེད་རིག་བྱེད་ཀྱིས། །
གཙུག་ཏོར་མགོ་བོ་ཉིག་ཏུ་འགྱུར་ཏེ་རྒྱལ་བའི་
བདག་པོའི་དཔལ་ལྡན་དཔལ་བ་དག་དང་ཤངས་དང་ནི། །
ཤངས་ཀྱི་ཉིག་ཏུ་ཀོས་ཀོའི་མཐའ་དང་དེ་ནས་མཁྲིག་
པ་དག་སྟེ་མཁྲིག་པའི་རྩ་བའི་ཆུ་སྐྱེས་དབུས། །
དེ་ནས་སྐྱིང་ཁ་ལྟེ་བ་གསང་བར་མི་ཡི་བདག་
པོ་ཕྱེད་བཅས་ཉི་མ་རྣམས་ཀྱིས་རིམ་བས་འགྱུར། །
གསང་བའི་ཆུ་སྐྱེས་ལྟེ་བའི་རྩ་བར་རྡོ་རྟེ་དག་

ཀུང་ཐུབ་པ་ཡི་ནི་སྐྱེད་གེ་གཅུག་ཏོར་ཉེད། །

ཅེས་གསུངས་སོ། །དེ་ལ་ཚེ་ཤང་པ་དང་བོགཉེས་ཀྱིས་ནི། བདག་རྒྱལ་ཀྱི་གཅུག་ཏོར་ནས་མཇོད་གྱུའི་བར་དུ་སོང་ཤྱེད་བཅས་བཅུ་གཉིས་དང་། དེ་བཞིན་དུ་མགོན་པའི་མཐའ་དང་། སྐྱེང་ཀ་དང་། ལྷེ་བ་དང་། གསང་གནས་ཀྱི་བར་དུ་ཀ་སོ་སོར་ཚ་ཆུང་ཤྱེད་བཅས་བཅུ་གཉིས་སུ་ཐུ་བར་གསུངས་ཏེ། ཡར་སྐྱེ་གཅུག་ཏོར་ནས་མར་སྐྱེ་གསང་གནས་ཀྱི་བར་ལ་སོར་ཤྱེད་དང་དུག་བཅུ་རེ་གསུམ་ཡོད་པའོ། །རྟང་པ་གསུམ་པས་ནི། ཞབས་མཐིལ་སོར་བཅུ་བཞི། རྗེ་དར་དང་བཏུ་ལ་སོར་ཉེ་ཤུ་རྩ་ལྔ་རེ། དཔྱིལ་ས་སོར་བཞི་ཡོད་པར་བསྟན་ལ། འདིར་ཚེ་གཅིག་གིས་མ་ཟིན་པ་བྱས་མོ་སོར་བཞི། ཞབས་བོལ་གྱི་དཔངས་སོར་ཤྱེད་དང་ལྟེ་བསྟེན་པས། གསང་གནས་ཞབས་ཞབས་མཐིལ་ཁ་བྱག་གི་བར་ཡང་སོར་ཤྱེད་དང་རེ་གསུམ་སྐེ་གོང་ངེས་བསྟོམས་པས་སྐྱའི་སྐེད་ལ་སོར་བཅུ་དང་ཉེ་ལྟེ་ལྟར་འབྱུང་རོ། །འོན་ཀྱང་ཞབས་མཐིལ་སོར་བཅུ་བཞི་ནི་སྐྱའི་སྐེད་ཚེ་ཤང་པ་མེ་གཏོགས་སོ། །རྟང་པ་བཞི་པ་དང་ལྟ་བའི་ཤྱེད་སྟེ་མས་ནི་སྐྱའི་ཞེང་གི་ཚོད་གསུངས་ཏེ། ཚངས་ཐུག་གི་གཡས་སུ་ཐལ་ཁྱིམ་ཤ་ཁྱིམ་ཤྱེད་ལ་ཤ་ཁྱིམ་ཤྱེད་ཡོད་ཅིང་ཞབས་ཀྱི་ཐུ

ཡོད་པར་གསུངས་ཤིང། ཚེག་གིས་མ་རེག་པ་གླུ་མོ་དང་
མཁྲིག་མ་ལ་སོར་རེ་རེ་བསྣོན་པས་ཚངས་ཐིག་ཏས་
ཕྱག་བོར་གྱི་རྩེ་ཀྱི་བར་གཡས་སུ་སོར་ཕྱེད་དང་རེ་གཉིས་
འབྱུང་ལ། དེ་བཞིན་དུ་གཡོན་དུ་ཡང་དེ་ལྟར་འབྱུང་
བས། སྐྱེ་ཞིང་ལ་ཡང་སོར་བརྒྱ་དང་ཉེར་ལྔ་སྟེ། སྐྱེ་
མཚན་ཞེང་གཅ་བའོ། །ཤང་པ་ལྟ་བའི་ཕྱེད་ཕྱི་མས་ཀྱི་
མེ་ཐལ་བ་རྣམས་ཀྱི་ཚད་སོར་ཉི་ཤུ་རྩ་བཞི་ལ་ཁྱུར་ཐུབ་
པའི་ཁྱུ་བཞི་སྟེ་སོར་མོ་གོ་དྲུག་ཡོད་པར་བསྟན་ཏོ། །
ཤང་པ་དུག་པ་དང་བདུན་པ་དང་། བརྒྱད་པ་དང་དགུ་
པས་ནི་ལྟག་ཏུ་ཁོར་ལ་སོར་བཞི། ཐོད་དཔངས་ལ་ཕྱེད་
བཅས་བཞི་ཏ་དཔལ་བ་ལ་བཞི། ཤངས་ལ་བཞི །ཀོས་
ཀོ་ལ་སོར་ཕྱེད་བཅས་བཞི། མཁྲེན་པ་ལ་བཞི། དེ་ནས་
ཀྱིད་ཀ །ལྟེ་བ། ཁས་ཀ་ནས་རྣམས་སུ་ཕྱེད་བཅས་
བརྒྱ་གཉིས་རེ་སྟེ། དེ་ལྟར་སྐྱེ་ཁས་ཀ་ནས་ཡན་ལ་
སོར་ཕྱེད་དང་རེ་གསུམ་འབྱུང་བར་གསུངས་སོ། །
ཤང་པ་བརྒྱ་པས་ནི། འདོམས་ཀྱི་སྦྲ་བ་སྦྲབས་སུ་ཞུབ་
པས་ཚད་ལ་མི་ཁྱོགས་ཀྱང་ཁྱེད་དུ་གཏོག་ཅོར་དང་
མཚུངས་པར་སོར་བཞི་པ་ཉིད་དུ་གསུངས་སོ། །
དེ་ལྟར་ན་དུས་འཁོར་ནས་དེ་ཙོམ་ཞིག་གསུངས་ལ།
དཔལ་སྒོམ་པ་འབྱུང་བའི་རྒྱུད་ལས་གསུངས་ཚུལ་ཏེ །

རྒྱུད་དེ་ཉིད་ཀྱི་རིམ་པར་ཕྱེ་བ་སྟུམ་ཏུ་པ་ལས། དེ་ཁས་གཞན་
ཡང་བཤད་བྱ་བ། །ལྷ་ཡི་རི་མོའི་གཟུགས་དགུ་ནི། ཞེས་པཁྲས།
དངོས་གྲུབ་རྒྱུར་དུ་འཐོབ་པར་འགྱུར། ཞེས་པའི་བར་ལེའུ་ཡི་
གཞུང་རིལ་པོས། སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་ཚོད་དང་ཆ་ཚོད་དང་མི་ལྡན་
པའི་སྐྱོན་གང་དང་གང་གིས་ཉེས་པ་དེ་ལྟར་སྐྱེད་པ་དང་བཅོ་
མཁས་པས་སྐྱོན་དེ་རྣམས་རིག་པར་བྱས་ཤས། ཚོད་དབྱིབས་
མཆོག་ཉིད་ཚོང་བ་དང་། མཛེས་པའི་ཉམས་འདོན་ལྟགས་སོགས་
ཀྱི་ཆོ་ག་མཐོང་ཞིང་ལག་ལེན་ལ་མཁས་པའི་སློབ་དཔོན་མཁས་
པའི་མན་ངག་གི་རྗེས་སུ་འབངས་ཏེ་ཚུལ་བཞིན་དུ་བྱེས་ན། འདོད་
པའི་དངོས་གྲུབ་མྱུར་བ་སོགས་ཐོབ་ཡོན་ཆུ་ཆེར་གསལ་སོ། འདི་
ལ་སྔོན་འབྱུང་གི་འགྲེལ་པ་ལྟར་ཅན་ཞེས་བྱ་བ་སློབ་དཔོན་རཏྣ་
ཀ་མས་མཛད་པ་དེ་ལས། རྒྱུད་ཀྱི་ཚིག་དོན་ཞིབ་ཏུ་བཤད་ཚངས་དེའི་དོན་ཉ་
བར་བསྟན་ཏེ་ལག་ཏུ་ལེན་པའི་རིམ་པ་རྒྱས་པར་བཤད་པ་དག་བཀོད་
ན་ཤིན་དུ་ལེགས་ཀྱང་ཅི་རིགས་པར་བོད་ཀྱི་མཁས་པ་སྔ་ཕྱི་མང་པོ་
དག་གིས་དགོངས་པ་བཀླལ་ཟེན་ཅེད། ཚོག་ཀྱང་མ་ངེས་སྐུ་དོགས་
པས་འདིར་མ་བྲིས་སོ། གསུམ་པ་ཚད་ཀྱི་རྣམ་བཞག་དངོས་ལ་
གཉིས། ཚད་ཀྱི་རྣམ་བཞག་ཉིད་བཤད་པ་དང་། ཁར་ལ་མི་
འཐད་པའི་ལྷག་ལས་དགག་པའོ།

དང་པོ་ནི། རྟེན་བཟམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ཅོང་ཁ་པཆེན་
པོས་མངོད་པར་གྲགས་པའི་ཚ་ཚོད་ལྟ་བའི་མེ་ལོང། ལྷོ་བྱ་
སྐྱེ་ཁ་ད་ཀི་མཁས་པ་སྐེན་བློ་དོན་གྲུབ་ཀྱིས་མངོད་པའི་ཡིད་
བཞིན་ནོར་བུ། གོང་དཀར་བ་བཤེས་གཉེན་རྣམ་རྒྱལ་བའི་ཚོད་

ཡིག་ཐོར་བྱུང་དང་། མདོད་ཆྭང་ཤེད་པའི་ཚ་ཚོད་ཀྱི་གཡུངཆོག་
ལྷག་པར་བྱས་པ་ཅིག་དང་། ཁོ་པོའི་ཡོངས་འཛིན་དམ་བཅོས་
ཀྱི་སྤྱན་དང་ལྡན་པ། ཚུལ་འདི་ལ་རྣམ་དཔྱོད་བླ་མེད་པའི་
མཁས་པ་ཚེའོ་པོའི་གསུང་.....ཆོགས་སུ་བཅད་པ་ཡོད་པ་དག་
དང་། ལག་ལེའ་མཐོང་བ་བརྒྱད་པའི་མཐ་དག་རྣམས་དང་ ''
མཐུན་པར་བརྗོད་པར་བྱའོ། ། དེ་ལ་བདུན །
མཆོག་གི་སྤྱལ་སྐུ་དང་ལོངས་སྤྱོད་རྫོགས་སྐུའི་ཚོད།
འཁོར་ལོ་སྡོམ་པ་རོགས་དྲང་སྲོང་ཁྲོས་པའི་ཉམས་ཅོའ་རྣམས་
ཀྱི་ཚོད། ཕྱད་ཚུབ་སེམས་དཔའ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད། སྐྱེལ་མ་ལ་
སོགས་པ་ལྷ་མོ་རྣམས་དང་། དཔང་པོ། ཉེ་དབང་སོགས་
ཕྱོགས་སྐྱོང་དང་། གཟའ་ཞི་བ་ལ་སོགས་པ་ཐམ་མོ་དགུ་པ་
རྣམས་ཀྱི་ཚོད། གཤིན་རྗེའི་གཤེད་ལ་སོགས་པའི་ཁྲོ་བོ་རྣམས་
དང་། གཟའ་དྲག་པོ་སོགས་ཐམ་མོ་བརྒྱད་པ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད།
ཆོགས་ཀྱི་བདག་པོ་ལ་སོགས་པ་མེའུ་ཐུང་ཐམ་མོ་དྲུག་པ་རྣམས་
ཀྱི་ཚོད། ཉག་རང་དང་སོ་སྐྱེ་ཁམ་བ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་བཤད་པའོ། ।
དང་པོ་ནི། འདུག་པ་བདེ་བའི་ཕྱིར ।
ཆོགས་བཅད་དུ་བསྡེབས་པར་ཐུ་སྟེ།
དང་པོར་ཚོངས་པའི་ཐིག་ནི་གདབ།
རེ་ཁ་དག་ཀྱང་མཉམ་པར་འགོད།
རྫོགས་པའི་སངས་རྒྱས་མཆོག་སྐྱེལ་དང་།
ལོངས་སྤྱོད་རྫོགས་པའི་སྐུ་ཡང་རུང་།

ཆེ་ཆུང་ཅི་ཙམ་བྱད་ཀྱ་ཡང་།
རྟང་པོར་བཞེངས་པའི་སྐུ་དག་ཞི།
གཅུག་ཏོར་ནས་ནི་རྐྱེང་བའི་བར།
ཆ་བཅུ་མཉམ་པར་བགོ་པར་ཐུ།
བཞུགས་སྐུ་དེ་ཡི་ཕྱེད་ཀྱི་ཚོད།
ཆ་འདིར་གཙོང་དང་ཐལ་མོ་དང་།
ཞལ་ཚོད་མཐོ་དང་ཆ་ཆེན་ཟེར།
ཆ་རེ་ཙོར་རམ་ཆ་ཆུང་ནི།
ཕྱེད་དང་བཅུ་གསུམ་དག་ཏུ་བགོ །
ཙོར་གྱི་བརྒྱད་ཆ་ཉས་ཡིན་ལ།
བཞི་ཆ་ཤང་ལ་ཞེས་བྱའོ།
སྐུ་ཡི་སྙིང་ཞེང་མཚུངས་པར་ནི།
ཞལ་བཅུ་ཙོར་མོ་བརྒྱ་ཅེར་ལྟ།
དེ་ཕྱེད་ཐུ་གྲི་དཀྲུ་ཡི་ཤིང་།
ལྟེ་བུར་མཆུ་ཞིང་གབ་ཚའི་ལྟུ།
དོ་ཡང་འདི་ལྟར་ཤེས་བྱ་སྟེ།
གཅུག་ཏོར་དཔངས་གཅུ་ཙོར་མོ་བཞི།
ཐོད་དཔངས་ཙོར་མོ་ཕྱེད་བཅས་བཞི།
སྐུ་འཚམས་ནས་ནུས་ནི་མཛོད་ཀྱི་དང་།
དེ་ནས་ཤུངས་རྩེར་ཙོར་བཞི་རེ།
ཤོས་ཀོའི་རྩེ་བར་ཕྱེད་བཅས་བཞི།

མཐིན་པ་སོར་བཞི་བྱས་ཀ་དང་།
ལྟེ་བ་གསང་བའི་ཚུ་བླུལ་བར།
སོ་སོར་ཞལ་ཚོད་རེ་དང་ལྡན།
དེ་ལྟར་གསང་གནས་ཡན་ལག་ནི།
ཞལ་ལྟ་སོར་མོ་ཕྱེད་རེ་གསུམ།
དེ་བཞིན་ངོག་ཏུཨ་ཤེས་བྱ་སྟེ།
དཀྱུ་ལ་སོར་བཞི་བཏླ་ཞལ་དོ།
ཁྱས་མོ་སོར་བཞི་རྗེ་ངར་ལ།
ཞལ་དོ་ཞབས་དཔངས་ཕྱེད་བཅས་བཞི།
དེ་ལྟར་ཞལ་ལྟ་སོར་མོ་ནི།
ཕྱེད་དང་རེ་གསུམ་ཁོ་ན་སྟེ།
གོང་ངོག་གཉིས་ཀ་བསྡོམས་པ་ཡིས།
ཞལ་བཅུ་སོར་མོ་བརྒྱ་ཉེར་ལྔ།
ཞེང་དུ་ཡང་ནི་ཚངས་པྱི་ནས།
མཆན་རྟེའི་བར་ལ་ཞལ་ཚོད་གང་།
དཔུང་པ་སོར་མོ་ཉི་ཤུ་ལ།
ཕྱག་ངར་བཅུ་དུག་ཕྱག་མགོ་ནི།
སོར་ནི་བཅུ་གཉིས་ཚོད་དུ་བྱ།
གླུ་མོ་འབྲིག་མའི་རྟེགས་གཉིས་ལ།
གོར་རེ་བྱིན་པས་ཕྱོགས་གཅིག་ལ།
ཞལ་ལྟ་སོར་མོ་ཕྱེད་རེ་གསུམ།

ཐོག་གས་གཉེས་བསྟོམས་པས་སོང་མོ་ཞེ།
སྐར་བཞིན་བརྒྱ་དང་ཉེར་ལྔ་དང་།
ཞལ་ཚོད་བཅུ་སྐྱེ་མཚུ་ཞེད་གས།
ཀྱིད་ཞེད་ཚད་ལ་མི་གཏོགས་པའི།
ཚད་གཞན་འདི་ལྟར་ཤས་པར་བྷ།
གཅུག་ཏོར་རྒྱན་གྱི་ཞོར་བུ་ཡི།
རྒྱ་དབངས་སོར་མོ་གཉིས་དང་ལྡན།
གཅུག་ཏོར་རྒྱ་ལ་སོར་མོ་བཞི།
བསྐོར་བས་རང་གི་སྐུམ་འགྱུར་རོ།
མཛོད་གྱུ་འཁྱིལ་བ་སོར་གང་དཀར།
གཡས་འཁྱིལ་གྱེན་དུ་ཞོགས་པར་ཐ།
དེ་འག་སྐྱེན་མ་གཉིས་ཀྱི་བར།
སོར་མོ་ཞྭེད་དང་གཉིས་ཀུ་ཡོད།
སྐྱེན་མའི་དཀྱུས་ལ་སོར་མོ་བཞི།
དབུས་ཀྱི་ལྷོམ་ལ་ཤད་པ་གཅིག
ལྕེ་ཆོས་ལྟ་བུར་མཛེས་པར་བྷ།
མཛོད་སྐྱུ་ཁས་ནི་འཁ་ཉིད་དུ།
ཆ་ཆུང་གཉིས་ཤཐར་སྐྱེན་རྒྱང་སྐྱེ།
དེ་ཡང་ཁྱབ་དབང་བསམ་གཏན་ལ།
བཞུགས་པའི་སྐྱེན་ཞེང་ཁས་གཉིས་དེ།
དཀྱུས་ལ་སོར་མོ་བཞི་དང་ལྡན།

ཤངས་ཀྱི་རྩ་བ་ནས་བོར་ཕྱེད།
དོར་བར་སྦྱན་ཀྱི་གང་གི་གླ།
དྲམར་བའི་ཆ་ལ་བོར་ཕྱེད་དེ།
ཕྱེ་ཡི་གླ་ཡང་དེ་བཞིན་ཕྱེད།
བསྟོམས་པས་བོར་མོ་གཅིག་གི་ཚོད།
དབུམ་དཀར་རྒྱམ་པོ་བོར་དོ་ལ།
དེ་དཆས་ནག་པོས་བོར་གང་ནོན།
དེ་དབུས་ཤིན་ཏུ་གཏག་སྐམ་པའི།
མཐོང་མིག་བོར་གྱི་ལྟ་ཚེ་སྟེ།
སྦྱན་གཞུག་སྐྱན་གྱི་བྱ་གར་གཏད།
ཤངས་ཀྱི་རྩ་ཁའི་དཔངས་དང་ཞེང་།
བོར་གཅིག་དེམ་གྱིས་མཐོ་བའི་རྒྱུད།
རྩེ་མོའི་དཔངས་ལ་བོར་ཕྱེད་དོ།
ཞེང་ལ་སོར་དོ་ཀ་བ་དང་།
བྱག་པའི་དཔངས་ཞེང་བོར་མོ་རེ།
ཤངས་གཤོག་རྒྱས་པ་ནས་གཉིས་སོ།
སྐྲ་བྱག་རྩབས་སྤུ་བོར་གྱི་ཚོད།
ཐོངས་ཀྱི་འོག་ནས་མཆུ་སྐྱོས་བར།
ཡ་མཆུའི་པད་དཀྱུས་སོར་གང་།
ཞེང་ལ་ནས་དྲག་དབུས་དམའ་བའི།
གཤོང་བྱ་རྩབས་སྤུ་ནས་གཅིག་གོ།

འཇུམ་ཞལ་དཀྱུས་སུ་སོར་མོ་བཞི།
ཡ་མཚུ་འཕྱང་བའི་དབུས་ཀྱི་སྒྲོས།
ནེ་ཅོ་ཁ་གདོང་རྩམས་བོར་གང་།
དཀྱུས་སུ་བོར་གཉིས་ཤང་པ་གཉིས།
མ་མཚུ་འཕྱང་བའང་བོར་གང་ལ།
ཡ་མཚུ་དབུས་མཐོ་མཐའ་དམའ་ཞིང་།
མ་མཚུ་དེ་ལས་བརྒྱོག་པའོ།
མཚུ་སྒྲོས་ནས་ནི་ཞལ་གྱི་སྐྲ།
འཇུམ་རྐྱེད་ཤང་བས་དམན་པའི་བོར།
དཔངས་སུ་ནས་ཕྱེད་རྐུས་པ་སྟེ།
རྩེ་མོ་གྱེན་དུ་ཆུང་ཟད་ཕྱོགས།
མ་མཚུའ་རུ་ནས་ཀོས་ཀོའི་རྩེ།
མཚུ་ཞོང་བོར་གཉིས་བྱམ་ཞོང་རྐུས།
མཐའ་ནས་མཐའི་བར་སྟོར་མོ་བཞི།
དེ་ཕྱེར་ཀོས་ཀོ་ཞ་འགྱམ་གྱི།
ཕྱེ་བྱེར་མིག་འབས་ནང་བྱུར་དག
དང་པོར་ཐིག་ནི་མཉམ་པ་ཡིན།
དེ་བཞིན་མིག་ཀི་ནང་བྱར་དང་།
ཤད་ས་ཀྱི་ཕྱེ་མཐའ་ཀོས་ཀོའི་རྩེ།
འདི་དག་ཀྱང་ནི་དྲང་པོར་མཉམ།
ཀོས་ཀོའི་ཅོག་ངོས་སོར་བཞི་ལྟེག

མཐིག་པ་བྱམ་པ་ལྷུར་མཛེས་པ།
བྲམ་ཟུས་རི་མོ་ཀུམུ་དང་ལྡན།
དང་པོ་བོད་གཅིག་ཤང་བས་དམན།
གཉིས་པ་གོར་གཅིག་ཤང་པ་ཀཅིག
གསུམ་པ་བོད་མོ་གཉིས་དང་ལྡན།
རེ་མོ་རྣམས་ཀྱི་རྩེ་མོ་ནི།
རིམ་གིས་ཕྲ་ཞིང་གྲུ་དུ་ཕྱོགས།
མཐིག་པའི་ཞེང་ལ་བོར་མོ་བརྒྱད།
བསྐོར་བས་དེ་ཡི་ཐུམ་འཁྲུར་རོ།
དཔལ་དགྱེས་སོར་མོ་བརྒྱད་དམ་བཅུའི།
འཚམས་ནས་གཞུ་ལྷུར་བྲམ་བོད་བགྱི།
ཞལ་སྣུད་འགྲམ་བའི་རྒྱུར་ཁྱི་ནས།
སོར་གཅིག་གཉིས་གསུམ་ཕྱེད་དང་གསུམ།
ཕྱི་བས་རིམ་བཞིན་ཐ་ཡིག་དང་།
ཟུ་འབྲས་ཏིལ་དང་སྐོ་བའི་དཔྱིབས།
མཛེས་སྤྲག་ཞལ་ནི་རྣམ་གཉིས་ཏེ།
ཅུ་གག་སྐོ་ང་ཏིལ་གྱི་དཔྱིབས།
སྐེས་བུ་ཆེ་དང་ལྡ་མོ་ལ།
རིམ་པ་བཞིན་དུ་བྱུར་བར་ཅུ།
མི་སྤྲག་ཁྲོ་བོའི་ཞལ་ཡང་གཉིས།
བ་ཡིག་དང་ནི་ཟུ་འབྲས་ཏེ།

རིམ་བཞིན་དཔའ་བའི་གྲུ་བཞི་དང་།
ཁྲོས་པའི་ཉམས་ལ་རླུམ་པོར་ཅུ།
གྲུབ་ཀྱི་མཇུག་ཏས་སོར་ལྟ་འམ།
ཕྱུང་ལྟ་རྩ་འགྲམ་རུ་བ་ཏས།
གླིན་ཁེང་བོར་མོ་ཀའི་ས་དང་ལྡན།
ཁངས་ཀྱི་རུ་བའི་ཐྲག་རུར་ཀྱི།
འགྲམ་པ་དག་ཏས་ལེགས་སྐྱེས་པའི།
གླིན་དཀྱུས་སོར་མོ་ཕྱེད་དང་ལྟ།
ལྷོན་དབུས་མཐོ་བའི་ཐད་ཀ་དང་།
གླིན་རྩེ་མཐོ་དམའ་མཉམ་བར་བཤད།
གླིན་ཀྱི་ལྷག་བའི་འཕྲར་དག་ལ།
བོར་མོ་ཕྱེད་དང་ཀའི་ས་ཡོད།
མིག་ཀི་ཐད་རྩུར་འགྲམ་པ་ལས།
ཕྱེས་པའི་ནུ་བའི་འདབ་མ་ཞེས།
ལོགས་དང་འཕྲང་ལ་བོར་ཕྱེད་ཀྱི།
ཁ་འབུར་མེ་ཏོག་ཀང་བུའི་དཁྱིལས།
དེ་ཡི་ཐ་རོལ་རྣ་བ་ཡི།
བླུག་པའི་ཐུ་ཁེང་བོར་ཕྱེད་པ།
དེ་ལྟག་རོ་ཀ་ཁྲུང་ལྟ་བུ་ཡི།
དཔངས་དང་འཕྲང་དང་ཐུར་བོར་རེ།
དེ་ཡི་ཐ་རོལ་དག་དང་ནི།

ནོ་བའི་འདབ་མའི་ཚུལ་རོལ་དུ།
ཤིཀྵུ་ལེ་ཞེང་ནས་གཉིས་རྒྱས།
རྡོ་གཞུང་ལྟུ་བུར་བསྐོར་བར་ཐུ།
དེ་ཡི་སྟེང་གི་རྒྱུན་ཀྱི་ཆར།
སོར་མོ་ཕྱེད་དང་གཉིས་ཀྱི་ནི།
རྒྱ་རུ་སོར་མོ་གཅིག་གི་ནི།
བཞི་ཆའི་གསོང་བུ་དག་དང་ལྡན།
དེ་ཡི་ཁ་རོལ་ནོ་བ་ཡི།
འདབ་མའི་འོག་ནས་ལེགས་བརྩམས་ཏེ།
རྩ་བ་ཞགས་པ་ལྟ་བུ་ལ།
རྩེ་མོ་ཀ་ཀཱཏི་ཞེས་བ།
སྟེགས་རྣ་བསྐོར་བ་ལྟ་བུར་ཐུ།
དེ་སྟེང་གྱེན་དུ་སོར་གཉིས་དང་།
རྒྱ་རུ་སོར་མོ་ཀ་ཅིག་གི་མཐར།
ནོ་བའི་འཁྲིལ་བ་ཞེས་བྱ་བ།
ལྷགས་བའི་རང་བཞིན་ཞོར་ཕྱེད།
ནོ་བ་བསྐོར་བ་ལྟ་བུར་གནས།
བོར་ཀ་དོ་མོ་ཞེས་བྱ་བ།
སྣྭ་ཞོང་སོར་གཉེའུ་དང་བསྟོལ་བའི།
དཀྱུས་ལྷ་སོར་བཞིའོ་ཕྱེད་དང་ལྡ།
སྣྭ་ཤལ་དཀྱུས་ལྷ་སོར་བཞི་དང་།

ཞེང་ལ་སོར་མོ་ཕྱེད་དང་གཉིས།
མདུན་དུ་ཕྱོགས་ཤེང་མཇོས་པར་ཐུ།
མདུན་དོས་སྐེན་གཉེ་བར་ཀྱི་ཕྱག
སོར་མོ་བཅོ་བརྒྱད་དག་དང་ལྡན།
བྱེ་ཐུ་སོར་མོ་བཅུ་གཉིས་ཡིན།
རྒྱབ་ཞེང་བསྐོར་བ་སོར་བཅུ་བའི།
བསྟོམ་ལས་སོར་ནི་སུམ་ཅུ་གཉིས།
མགྲིན་པའི་མཐའ་ནས་ལེགས་བརྩམས་ཏེ།
ཕྱག་པ་སོར་བརྒྱད'''

མགྲིན་དབུས་ཚོངས་ཐིག་ནས་ལེགས་གཉིས་སུ་སོར་བཞི་གཞལ་བཅ
མཐིན་པའི་མཐའ་ཡིན་ལ། དེ་ནས་སོར་བརྒྱད་གཞལ་པ་ཕྱག་པའི་སྟེང་མཐའ་ཡིན
པས་ཡོངས་གྲུབས་ཀྱི་ཕྱག་པ་སོར་བཞི་དང་འདི་གཉིས་གནང་གེས།

'''དཔུང་མགོ་ནི།
སོར་བཞི་བླྭ་ཞེང་རྒྱས་པའོ།

དཔུང་བའི་མགོ་ནས་མཆན་ཁུང་རྩེ།
འཕྲེད་ཁ་སོར་མོ་དྲུག་དང་ནི།
ནས་གསུམ་ཡིན་ཞེང་མཆན་ཁུང་ནས།
ཕྱག་བར་སོར་མོ་དགུ་པ་ཁ།
ཉི་ཤུ་རྩ་བཞིའི་སོར་གྱིས་བསྐོར།
དཔུང་ལྟེ་སོར་མོ་ཉི་ཤུ་དང་།
ཕྱག་དར་སོར་མོ་བཅུ་དྲུག་སྟེ།
རང་རང་ངག་ཏུས་རྩ་བསྐོར།

མཁྱེག་མ་བསྐོར་བ་གྱུམ་ཏུ་གཉེས།
གྱུ་མོ་མཁྱེག་མ་ཙོར་རེ་ཡིན།
བསྐོར་བའི་གྱུམ་ཆ་བྲི་བྱའི་ཚོད།
ཕྱག་མཛེལ་ལྷེད་ཞེང་ཙོར་མོ་བདུན།
ཙོར་མོ་སྐྱེས་འཚོམས་ཞེང་ཙོར་ལྟ།
གང་མོ་ཙོར་ལྟ་ཆེགས་ཕྱེད་ཀྱིས།
ཕྱི་བས་མཇུག་མོ་སྤྲེན་མཇུག་ཡིན།
ཕྱེན་མཇུག་དག་གི་ཆེགས་ཕྱེད་ཀྱིས།
མཐའ་ཆུང་ངམའ་ཞིང་ཙོར་མོ་རྣམས།
ཆ་མཉམ་ཆེགས་བ་གཙུམ་དང་ལྡན།
ཆེགས་ཕྱེད་འཚོམས་ནས་ཟེན་མོ་ཞི།
མདོག་དམར་སྐང་ནི་མཐོ་བར་བྱ།
ཙོར་མོའི་དཀྱུས་ཀྱི་གསུམ་གཉིས་ཆས།
རང་རང་རྩ་བ་བསྐོར་བར་བྱ།
རྩ་བའི་གསུམ་གཉིས་དབུས་ཀྱི་སྦྲོམ།
དེ་ཡི་གུམགཉིས་རྩ་མོའི་སྦྲོམ།
དེ་ལྟར་བྱིན་ཀྱིས་ཕྲ་ཞིང་མཉེན།
མཁྱེག་མ་དག་ནས་ཙོར་བཞིའི་འཚོམས།
ལེགས་སྐྱེས་མཐེ་བོང་ཙོར་བཞི་ཡ།
ཆེགས་པ་གཉིས་ལྟབ་ཟེན་མོ་ཞི།
གང་མོའི་རྩ་བའི་ཕྱེད་དུ་ལྷེབ།
མཐེ་བོང་བསྐོར་བ་ཙོར་བཞི་ཡིན།

མཐེའུ་ཆུང་གི་རྩ་བ་ནས།
མཁྲིག་མའི་བར་དུ་སོར་མ་ལྟ།
ཕྱུག་མཐིལ་བཀྲ་ཤིས་མཆོག་མས་གླས།
མཆན་ཁུང་རྩེ་ནས་རྩེ་ཡི་བར།
ཉི་ཤུ་རྩ་ལྔའི་སོར་མོ་ཡི།
རྒྱབ་མདུན་གཉིས་ཀར་འདྲ་བར་གནས།
མཆན་ཁུང་ངོག་གི ཡོགས་གཉིས་ལ།
འཕྲུག་རྨས་སོར་མོ་བརྒྱད་བརྒྱད་དེ།
འདི་དང་མདུན་རྒྱབ་སོར་མོའི་གྲངས།
བསྟོམས་པས་དྲུག་ཅུ་རེ་དྲུག།
ནུ་ཏོག་དཔངས་ནས་གཅིག་དང་།
རྒྱར་གི་ནས་བཞི་ཀུན་ནས་ལྟུང་།
མཚིན་པའི་རྩ་བའི་དབུས་དག་ནས།
ནུ་མ་གཉིས་བར་ཞལ་ཚོང་གང་།
དེ་ནས་ལྟེ་བར་སེར་བཅུ་བཞི།
ནུ་མའི་ཕྱི་ཀྱི་མདུན་རྒྱབ་རྒྱར།
སོར་མོ་ཉི་ཤུ་ཆེད་གསོ་ཡོགས་གཉིས་སོར་མོ་
བཅུ་གཉིས་རེ།
བསྟོམས་པས་དྲུག་ཅུ་རེ་དགུའོ།
ནུ་མའི་ངོག་ནས་སོར་གཉིས་ཕྱིར།
སྐུ་ཡི་མདུན་རྒྱབ་ཉི་ཤུ་སོར།

ཨོཾ་བས་ལོགས་ཚོ་སོང་ཆ་ཕྲན་བཏུ།
བསྟོམས་བས་སོང་མོ་དུག་བཅུས་བསྐོར།
ལྷེ་བའི་ཐད་སོར་བཏུ་དུག་ཞེང་།
ཀྱེ་ཧེ་བཛྲ་དོར་བས་སུམ་འགྱུར།
ཀུ་ཏེ་ཤོར་མ་བཅོ་ལྔ་ལའང་།
ཀུ་འགྱུར་ཚད་ཀྱིས་བསྐོར་བ་ཡིན།
རྩེད་པ་ཕྲ་ཞིང་སྐབས་ཆེད་ཐ།
ཀྱེ་ཁྲིད་རྒྱ་དཔངས་སོར་གཅིག་པ།
ཟབ་དང་གཡས་ཕྱོགས་འཁྱིལ་བ་ཡིན།
ལྷེ་བའི་འོག་ཏས་སོར་བརྒྱད་མཐར།
ཀུ་ཟུར་སོར་མོ་བཅོ་བརྒྱད་དོ།
བཏུ་དུག་དག་ཀྱང་བཟང་པ་ཡིན།
དེ་ཡི་ཀྱུ་འགྱུར་སྟོམས་བསྐོར།
བྱེ་ཐུ་སོར་མོ་བཅོ་བརྒྱད་ཡིན།
འཕོང་ཚོས་ཟླུམ་པོ་ཆ་ཕྲན་བརྒྱད།
འབྱད་པ་ལ་ཞོ་སོར་མོ་གསུམ།
བཟླ་ཡི་རྩ་བའི་བྱེ་ཐུའི་ཞེང་།
ཞལ་གང་བསྐོར་བ་དེའི་སུམ་འགྱུར།
བཟླ་ཡི་དགྱེས་ཀྱི་དབུས་ཀྱི་ཚོད།
སོར་མོ་བཏུ་སྟེ་སུམ་འགྱུར་བསྐོར།
ཁུས་མོའི་ཚོད་ཞི་སོར་མོ་བདུན།

རྗེ་དར་དགུས་གྱུ་ཞེང་གོར་དུག།
ལོང་བྱའི་ཐྲད་ཞེང་གོར་མོ་ལྟ།
གཤུམ་ཀའང་གྱུམ་འགྱུར་ཚོད་ཀྱིས་བསྐོར།
རེམ་ཀྱིས་ཐུ་ཞེང་མཇོས་པར་ཐུ།
ཞབས་མཐིལ་གོར་མོ་བཅུ་གཉིས་ཡིན།
མཐེ་བོང་མཇུག་མོ་གོར་གཉིས་ཏེ།
མཇུག་མོའི་བཅུ་དུག་ཚ་ཡིས་ནི།
དམན་པའི་གུང་མོ་དང་ནི་དེའི།
བརྒྱད་ཚས་དམན་པ་མིད་མེད་དང་།
དེས་ཀྱང་བརྒྱད་ཚས་མཐེའུ་ཆུང་དམན།
མཐེ་བོང་གོར་མོ་ལྟ་ཡིས་བསྐོར།
བཞི་ནི་རང་རང་དཀྱུས་ཀྱིས་གོ།
དཀྱུས་ཀྱི་གྱུམ་ཆ་ཐྲེ་ཐའི་ཞེང་།
གོར་མོ་ཐམས་ཅད་ཆོགས་གཉིས་པར།
ཐུ་ཞེང་གེན་མེ་ཆོགས་ཐྲེད་དོ།
ཞབས་མཐིལ་གོར་མོར་བཅས་པའི་དཀྱུས།
གོར་ནི་བཅུ་བཞི་དག་དང་ལྡན།
གོར་མོ་རྣམས་ཀྱི་རྩ་བའི་འཚམས།
མཐིལ་ཞེང་གོར་མོ་དག་ཡེན་ལ།
དགུས་གུ་གོར་ལྟ་རྗེང་བར་བཞི།
རྗེད་བ་འབྱང་བ་གོར་མོ་གཉིས།

སྟེང་གི་ཚ་གཅིག་ཅོད་པན་ཏེ།
ཐོད་ཚུགས་ཙོར་བཅུ་ནོར་བུའི་ཏོག
ཙོར་གཉིས་བསྡོམས་པས་ཤེལ་གང་ཡིན།
ལྷག་མའི་ཚ་བཅུ་སྐུ་ཉིད་དོ།
ཐོད་དཔངས་ལྔད་བཅས་ཙོར་མོ་བཞི།
ཤེལ་ནི་ལྔད་བཅས་ཙོར་བཅུ་གཉིས།
མཐིལ་པ་ཙོར་བཞི་ཐུགས་ཀ་དང་།
ལྟེ་བ་གསང་གནས་ཤེལ་རྡོའི་ཚད།
དཔྱི་ནི་ཙོར་བཞི་བརྒྱ་ཤེལ་དོ།
ཟུར་མོ་ཙོར་གསུམ་དེ་དག་གི།
འབྲེལ་འཚམས་སྟེང་ཁོག་ཙོར་དོ་རེ།
རྩེ་དར་ཤེལ་དོ་ཤེལས་ཀྱི་དཔངས།
ཙོར་མོ་ལྔད་དང་ལྡུ་ཡིན་ཏོ།
སྐུ་ཡི་ཤེད་དུ་འདོད་དང་མཚུངས།
འདོས་མཆོག་དུས་འཁོར་དཀྱིལ་རྩོ་དང་།
སྐུ་མ་ཆེན་པོ་ལ་སོགས་པར།
སྤྲོས་པར་བྱ་ཤིང་སྟེང་སྟེབས་དང་།
རྒྱ་ཙོགས་ཚོ་ཟེའི་ལུགས་བཞིན་བྱ།
གཡས་བརྒྱང་མཐེ་ལྟར་གསུངས་པ་ནི།
གཡོན་པའི་ཤཱཀ་རྒྱས་ཀྱི་རྟེན་བ་ནས།
གཡས་པའི་ཚེ་རིང་རྐྱེན་ཡིན་ཤིང་།

མཐིལ་གྱིས་བོར་མོ་བཏུ་བཞི་བོ།།
གསང་བའི་རྡོ་རྗེ་མོར་བཞི་དང་།
ཞོར་བུ་པོར་གཉིས་བསྐོར་བས་དྲུག།
འཁོར་བུ་འཕྲང་བའི་དཀྱུས་བོར་ལྷུ།
ཞེང་དུ་སོར་མོ་བཞི་ཡིན་ནོ།།
དུས་མཚན་ལ་སོགས་མེད་པ་རྣམས།
སྐོར་བརྒྱད་པའྲི་གདན་ལ་བསྟན།
དམིགས་བསལ་དུས་འབོར་ལྟ་བུ་ཡི།
བྱ་ཉི་དུས་མེ་སྐྱ་གཅན་གྱི།
དགྱིལ་འཁོར་བཞི་བཅོ་གསུམ་ལ་སོགས་པར།
བོར་མོ་རེ་རེ་སྤྱིན་དགོས་སོ།
ལྟར་བཤད་ཞལ་གྱི་དཀྱིལས་རྣམ་བཞི།
བདེ་མཆོག་ཞལ་བཞི་ལ་སྤྱར་ཏེ།
རྡོ་ཞལ་བྲམ་ཁོ་ཁྲོ་བོའི་ཉམས།
གཙོབོ་ཞལ་གྲུ་བཞི་དཔའ་བའི་ཉམས།
གཡས་ཞལ་སྐོང་དཀྱིལས་ཚགས་ཁའི་ཉམས།
རྒྱབ་ཞལ་ཏིལ་དཀྱིལས་སྐྱེགས་པའི་ཉམས།
རྡོ་ཞལ་སྤྱན་གྱི་ཞེང་ལ་ནི།
རྣང་བ་དང་བཅས་སོར་གྱི་ཚད།
སྤྲིད་དུ་སོར་མོ་གསུམ་ཡིན་ནོ།།
ཞལ་གདངས་མཆེ་བ་ཅུང་ཟད་གཅེས།

ཡས་མས་ཆོམས་ཀྱི་བར་ནས་གཉིས།
སྐྱེ་ཞིང་འཚོམས་ཁྲོ་གཉེར་རྒྱང་རྣད་བསྟུས།
དྲང་བློང་ཁྲོས་པ་གཞན་ཐའང་འདྲ།
གཡས་ཞལ་སྐྱེ་ཞེང་སོར་གཅེག་དང་།
སྤྱི་དུ་སོར་གསུམ་བདུ་ཡི།
འདབ་མ་ལྟེ་བྱང་རྒྱུས་ཤིང་མཛེས།
གཡོན་སྐྱེ་ནས་བཅས་སོར་གཅིག་ཞེང་།
དཀྱུས་གུ་སོར་མོ་ཕྱེད་དང་བའི།
རྒྱབ་ཀྱི་ནས་དུག་ཞེང་ཡེན་ལ།
དཀྱུས་གུ་སོར་མོ་ཕྱེད་བཅས་གསུམ།
ཉ་ཡི་ལྟེ་འདྲ་མཛེས་པ་སྟེ།
ཚུལ་འདི་ལྟ་མོ་རྣམས་ལའང་སྐྱར།
སྐྱེ་ཞལ་ཁྲོ་རྣམས་ཀྱི་ཞེང་ལ་ནི།
སོར་མོ་བཅུ་རེ་འབྲུར་ལ་སྟེ།
བྱི་ཐུ་གཡས་གཡོན་སོར་མོ་བའི།
རྒྱབ་ཞལ་སོར་མོ་གཅིག་ཉིད་ཐུ།
སྐྱེ་ལ་ཕྱག་ཅིཙྪ་འཚེ་ལ་བ་ལྟར།
ཕྱག་པའི་སྐྱོམས་སུ་ཅང་རུང་བསྟེན།
དུས་ཀྱི་འཁོར་ལོ་ཕྱག་པ་དྲུག
རེ་རེའང་རྒྱ་ཕྱག་དག་དང་མཚུངས།
ཕྱག་མཆོག་རྒྱན་ལ་སོགས་པ་རྣམས།

ཐུབ་དང་གྱུར་ཆེན་དགོངས་པ་ལྟར།
ལེགས་པར་ནན་ཏན་ཉན་ཞིང་དུ་ཐོ།
ཞེས་བྱ་བར་ཁོང་དུ་ཆུད་བར་བྱའོ།
གསུམ་པ་ཐུང་ཚུན་སེམས་དཔའ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་བཤད་
པ་ནི།

བཅུ་གཉིས་ཚོར་སྐྱེ་ཞལ་བཅུ་པ།
རལ་བའི་ཐོད་ཚུག་ཚོར་བཅུ་འམ་བརྒྱད།
སྐྱེན་ཞོང་ཚོར་ཕྱེད་དཀྱུས་ཕྱེད་བཞི།
དཀྱུས་ཞེང་ཆ་རྣམས་བགོ་བའི་ཚུལ།
ཐལ་ཆེར་སྟ་མའི་འགྲོས་ལས་ཤེས།
གཞོན་ནུའི་ཆ་ཐུང་རྒྱུ་ཅན་དང་།
དཀའ་ཐུབ་གློད་པའི་ཆ་ལུགས་གཉིས།
ཁྲོད་པར་སྐྱེན་ཅས་གཟིགས་དབང་ཐུགས།
ཕྱག་ལྷོད་ལྷུག་ལྷོད་འབྲེ་ཚུལ་ནི།
རྩ་བའི་ཕྱོགས་ནི་བཞི་བཅུ་ཉིད།
ལྟེགས་མ་དག་བརྒྱ་དྲུག་བཅུའོ།
ཕྱག་ལྷོད་རིམ་པ་ལྟ་ར་ཐུ།
ལྟོ་བོ་དེ་ཡང་རེ་རེ་ཞས།
ཆ་ཚེ་དྲུག་དྲུག་ཉིད་དུ་བགོ།
དྲུག་པོ་དེ་ཡང་ཞང་རིམ་ཞས།
བཅུ་གཉིས་བཅུ་བཞི་བཅུ་དྲུག་དང་།

བཅོ་བརྒྱད་ཉི་ཤུའི་ཚ་རྒྱུ་བགོ །
ཚ་ནེ་དེ་དག་སྟམས་ཅད་དུ།
ཨཆྱུངས་བར་སྣུལ་ཕྱག་དྲྭ་དུག་དགོད།
ཕྱག་མཐིལ་རྐམས་ནེ་སྐུ་གཉིས་སྐུས།
དཔེ་ལྟར་བྱས་བས་ཕྱག་སྟོང་དང་།
སྐུ་གཙོང་ཆད་ལྷག་མེད་བར་འགྲུབ།
སྐུལ་ཕྱག་ཅི་ཙམ་བརྒྱད་ན་ཡང་།
རྟོང་དུ་དབྱེ་ཡི་གཙུག་ཏོར་དང་།
ངོག་དུ་ཕུམ་མོ་ལས་མི་འདའ། ཞེས་ཤེས་བར་བྱའོ།
བཞི་པ་ཐལ་མོ་དགུ་པ་རྟམས་ཀྱི་ཚོད་བཤད་པ་ནི།
སྐོལ་མ་ལ་སོགས་ལྟ་མོ་དང་།
ཉེ་དབང་ལ་སོགས་འདོག་རྟེན་གྱོང་།
ཞི་བའི་གཟའ་ལ་སོགས་པ་རྟམས།
སྐད་ཞེང་མཆུངས་པར་ཞལ་ཚོད་དགུ།
ཞལ་གང་སོར་ནི་བཅུ་གཉིས་ཕྱེར།
སོར་མོ་བརྒྱ་དང་བརྒྱད་ཉིད་དོ།
ཞལ་རས་ཐུགས་ཀ་ལྟེ་བ་དང་།
གསང་བའི་གནས་བར་ཆ་ཚེན་རེ།
ཐོད་དཔངས་མཐིག་པ་ཞབས་བོལ་དང་།
ཕུས་མོ་རྟམས་ལ་སོར་གསུམ་གསུམ།
གསང་བའི་གནས་ནི་སྐྱེ་བོའི་བར།

ཕྱེད་དང་ལྡེ་ཡི་ཞལ་ཚོད་ལྟན།
བདུན་དང་བྱིན་པ་ཞལ་དོ་རེ།
བོལ་དང་ཡུམ་མོར་བཅས་པ་ཡི།
གསང་གནས་མཐ་ལའང་ཞལ་ཕྱེད་ལྟ།
དེ་ལྟར་སྒོད་ལ་ཆ་ཚེན་དགུ།
བྱགས་ཀ་ཚོངས་པའི་རི་མོ་ནས།
མཆན་ཁྱིང་རྩེ་བར་སོར་མོ་བཅུ།
དཔུང་ལྟ་ཆ་ཕྲན་བཅོ་བརྒྱད་དང་།
ཕྱག་ངར་བཅུ་བཞི་ཕྱག་མཚོ་ནི།
སོར་མོ་བཅུ་གཉིས་དག་དང་ལྡན།
བསྟོམས་པས་སོར་མོ་ང་བཞི་སྟེ།
ཞལ་ནི་ཕྱེད་དང་ལྟ་ར་འགྱུར།
དེ་ལྟང་གཡས་གཡོན་གཉིས་བསྟོམས་པས།
ཞེང་དུ་ཡང་ནི་ཆ་ཚེན་དགུ།
ནུ་མའི་རྒྱུ་ལ་སོར་མོ་བརྒྱད།
རྩེ་བ་བསྐོར་བ་ཐུམ་འགྱུར་རོ།
དཔངས་ཐུ་སོར་མོ་བཞི་དང་ལྡན།
མཉེག་ཐིང་རྒྱུམ་རྒྱས་ཉིད་དུ་ཕྱ།
རལ་བཙུད་བཅིངས་ཤྲེ་ཡི་དཔངས།
སོར་དུག་ལྟེ་མོ་རྣམས་ལ་མཇེས།
རྡོ་རྗེ་བཞག་མོ་ལ་བོཊས་པ།

ཅུང་ཟད་ཁྲོས་པའི་ཉམས་ཅན་རྣམས།
སྤྱན་ཞེང་སོར་གཅིག་དཀྱུས་བོར་གསུམ།
འཕགས་མ་སྐྱོལ་མ་ལ་ཚོགས་རྣམས།
བདེ་མཆོག་རྒྱབ་ཞལ་དག་དང་མཚུངས།
སྐུ་སྐྱང་འཛེལ་ཀ་ཡངས་པ་དང་།
ཚོང་ར་ཤིན་ཏུ་རྒྱས་པ་དང་།
ཕུག་པའི་སྟེང་ནི་ཅུང་ཟད་མཐོ།
ཕུག་པའི་སྟེང་ནས་ཆ་ཕྲན་ནི།
ཅུང་ཟད་དམན་ཅིང་དཔུང་མགོ་ཟླུམ།
ཤོད་པ་མཉེག་མ་ཁ་སོགས་པའི།
སྐེ་བས་ནི་ཕྱེད་ཅིང་གྲིམ་པའི་ཉམས།
ཞེས་བྱ་བར་རྟོགས་པར་བྱའོ།།
ལྟེ་པ་ཐལ་མོ་བརྒྱད་པ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་བཞད་པ་ནི།
གཤིན་རྗེའི་གཤེད་སོགས་ཁྲོ་བོ་དང་།
དུག་པོའི་གཟའ་ལ་སོགས་པའི་སྐྱེད།
ཞལ་ནི་བརྒྱད་པར་ཤེས་པར་བྱ།
ཞལ་གང་སོང་མོ་བཅུ་གཉིས་ལ།
ཞལ་གདངས་བྱེར་ནུབ་བཅུ་བཞིས།
མཐིལ་པ་སོར་བཞིའི་ཕྱེད་ནི་གང་།
ཐུགས་ཀ་ལྟེ་བ་གསང་གནས་ལ།
ཞལ་ནི་རེ་རེའི་ཚོད་དུ་བྱ།

བདག་དང་ཐིན་པ་གོ་གོར་ནི།
གོར་ནི་བཅོ་བརྒྱད་ལྷོ་བ་ཡིས།
བདག་ཡི་གསུམ་ཚ་གཉིས་ཀྱི་འཕེལས།
ཞབས་བོལ་ཕུས་མོ་གོར་བཞི་རེ།
དེ་ལྟར་ལྷོ་བས་བགྱི་ལ་ནི།
གཅན་ཁའི་ཚ་བཅས་ཞལ་བརྒྱད་དོ།
ཐོད་ཁྲིམས་དཀུ་སྐྱར་བཅས་ཁའི་དབང་ཐེ།
ཞལ་གང་དག་ཏུ་ཐུའོ་ཟེར།
ཁོས་ཤིང་ཁྲི་གཅིར་དང་ལྡན་པ།
ཞལ་གདངས་ཤངས་བརྟེས་སྐྱེན་དག་ནི།
དམར་ཞིང་ཟླུམ་པར་བྱ་བའོ།
བྲང་ཞེང་གོར་མོ་ཉི་ཤུ་སྟེ།
དབུང་བ་གོར་མོ་བཅུ་བཞི་དང་།
ཐུག་དང་ཐུག་མཐོ་ཞལ་རིའི་ཚོད།
ཞེང་དྲུའང་དེ་ལྟར་ཚ་ཆེན་བརྒྱད།
ཞབས་མཐོ་གོར་མ་བཅུ་བཞི་ལ།
བསྒྲད་པའི་རྐེད་བར་ཞལ་ཚོད་གསུམ།
རིན་ཆེན་ཅོད་པན་གོར་དུག་པ།
རིགས་ཀྱི་བདག་པོ་གོར་མོ་བཞི།
མིག་ནི་མཐེ་བོང་གང་ཙམ་དང་།
རྣ་བ་ལ་ནི་ཚོར་མོ་གཉིས།

ཞལ་གདངས་མཆུ་ནི་གོང་མོ་རེ།
འབྲས་བུ་འཕྲང་བ་གོང་མོ་བཞི།
ལྷེ་བ་གོང་གཅིག་ཟབ་པའོ།
རགས་དང་རོལ་དང་གྲིམ་པ་གོགས།
ཉམས་ནི་མཁས་པའི་ལུགས་བཞིན་འདོན།
ཞེས་ཅུ་བར་ཤེས་པར་བྱའོ།
དྲུག་པ་ཐལ་མོ་དྲུག་པ་ནམས་ཀྱི་ཚོད་བརྒྱད་པ་ནི།
མེའུ་ཐུང་ཁྲོས་པའི་ཉམས་ལྟ་ན་གོགས།
ཞལ་ཁེད་ཞལ་ཚོད་གང་ཡིན་ལ།
ཐུགས་ཀ་ལྷེ་བ་གསང་གནས་རྣམས།
ཞལ་ནི་རེ་རེའི་ཚོད་ཡིན་ཏེ།
བརླ་ནི་ཞལ་གང་ལྷོ་བས་གབ།
ཅིན་པ་དག་ལ་ཞལ་གྱི་ཚོད།
ཐོད་དཔངས་མཐིན་པ་ཕུལ་ཆོགས་དང་།
ཞབས་དཔངས་ནམས་ནི་གོང་གསུམ་རེ།
ལྷོ་བས་གབ་པའི་ཚ་དེ་ཉིད།
མ་བཐངས་ནི་ཞལ་ཚོད་དྲུག།
ཞེང་དུ་ཐང་ནི་གོང་ཉི་ཤུ།
དཔུང་བ་ལག་ངར་ལག་མཐིལ་རྣམས།
ཞལ་རེའི་ཚོད་དུ་བྱ་བར་གྲགས།
ཀྱི་ཡ་ཁ་མུ་རྩྭ་ནི་གཞུང་དུ།

ཚོགས་བདག་ལ་ཞོགས་མེད་ཐུབ།
ཞལ་ནི་མཐོ་གང་མཐིན་པ་ནས།
གསང་གནས་བར་ལ་ཐལ་མོ་གཉིས།
དེ་ནས་རྐང་མཐིལ་བར་ཡང་གཉིས།
དེ་ལྟར་མཐོ་ལྷའི་ཚོད་དུ་གསུངས།
འཕྲུང་ལོ་འདུལ་ཆེད་མཐོ་གསུམ་དང་།
རོ་ལང་ཐལ་མོ་བཅུ་གཅིག་བཤད།

བདུན་པ་ཉན་རང་དང་མེ་ཞལ་པ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་བཤད་པ་ནི།

སྐེད་དུ་ཁྲི་ནི་ཕྱེད་དང་བཞི།
ཞེང་དུ་ཁྲ་བཞི་མིའི་ཚད་དུ།
དུས་ཀྱི་འཁོར་ལོའི་རྒྱ་ཆེར་འགྲེལ།
དྲྭ་མ་མེད་བའི་ཏོད་ལས་གསུངས།
གདོང་དང་མཐིན་པ་ལ་ཞོགས་པ།
གནས་རྣམས་སོ་སོའི་ཆ་དག་ནི།
ཞལ་ཆེར་སྤར་བཤད་འགྲོས་ལས་རྟོགས།
ཐ་མལ་ཚུལ་བཟུང་སྐྱེས་མཆོག་གྱུ།
ཞལ་ཆེར་ཚད་འདིས་གཞལ་ནས་བྱ།
ཞེས་བྱ་བར་རྗེས་སུ་རྟོགས་པར་བྱ་སྟེ།
དེ་ལྟར་ཐ་སྐྱ་གཅུགས་ཀྱི་ཚད་རྣམ་པར་བཞག་པ་དག་བཤད་ཟིན་ཏོ།།

གཉིས་པ་དེ་དག་གི་དོན་ལ་གཞན་ལུགས་ཀྱི་མི་
འཐད་པ་དགག་པ་ནི། བོད་ཀྱི་མཁས་པ་གཞན་ཕྱིས་བྱས་
པའི་ཚ་ཚོད་ཀྱི་གཞུང་རྒྱས་པ་ཆེར་མི་སྣང་ཞིང་། ཤུལ་
སྐྱེ་མ ཇེ་བཙུན་པ་དང་། བྱེ་འཕ་ལ་སོགས་པའི་ལུགས་
འདི་ཙམ་མཁས་པ་ཡང་ད་ལྟ་ཆེར་མེད་པས་དེ་དག་
གིས་མདོ་རྒྱུད་ནས་བཤད་པའི་ཚ་ཚོད་ཀྱི་དགོངས་པ་འཁྲལ་
པའི་ཚུལ་རྣམ་ལྟར་ཡིན་པ་མ་མཐོང་ངོ་། མཁས་པ་
སྣྲན་ཐང་བས་མཛད་པའི་ཚ་ཚོད་ཀྱི་གཞུང་ཡིད་བཞིན་ཀྱི་
གོང་བུ་ཞེས་ཅུ་བརྒྱད་སྟོམ་འབྱུང་གི་དགོངས་པ་སྣོབ་དཔོན་
རཏྣ་རཀྵི་ཏས་བཀའ་བའི་རྗེས་སུ་འབྲང་སྟེ་ཚོད་ཀྱི་ནམ་
བཞག་རྒྱ་ཆེར་གསུངས་སྣང་བ་འདི་ཉིད་ད་ལྟ་དབུས་གཙང་
ཁམས་གསུམ་གྱི་རི་མོ་བ་ལ་ཆེར་ཤིས་ཁྲུངས་སུ་བྱེད་པས"
གཞན་པན་གྱི་འཕྲེད་ལས་ཆེ་བར་སྣང་ངོ་། དེ་ལྟ་ན་ཡང་"
གཞུང་དེ་ཉིད་ཀྱི་སྐབས་འགར་འཁྲུལ་བའི་ཚ་དག་བྱུང་འདུག་"
པ་ལ་བརྒལ་ཞིང་བརྟགས་པ་རྩུང་ཟད་བྱ་ཡི། བློ་མིག་ཕྱོགས་
ལྡོག་གི་རྟུལ་ཤེས་མ་དག་གས་པ་དག་གིས་ལེགས་པར་དགོངས་
ཤིག། དེ་ལ་རང་ཉིད་ཀྱིས་རྒྱུད་སྟོམ་འབྱུང་གི་དགོངས་པ་
རྩུང་ཟད་བཤད་པའི་སྐབས་སུ། སྟོམ་འབྱུང་འཁྲལ་པ་ལས"
བཅོམ་ལྡན་འདས་དཔལ་བདེ་མཆོག་གི་གཏུག་ཏོར་དབུས་སུ་
བྱས་ཏེ། སོར་བཏུ་གཉིས་ཀྱི་རལ་བའི་ཐོར་ཚུག་གོ་ཁྲེས་པ་
ཁྲུངས་སུ་དྲངས་ནས། སྐྱའི་སྲིད་ཚོད་ཁེལ་བཏུ"

པའི་གཏུག་ཏོར་གྱི་སྒེད་དུ་རལ་པའི་ཐོད་ཚུག་ཏོར་བཏུའི་ཅོད་
པན་དང་བཅས་པ་ལ་སོར་བཅུ་གཉིས་ཡོད་པར་སྣུམ་བ་ནི་ཡ་
མཚན་ཆེ་སྟེ། གཏུག་ཏོར་ཐོར་ཚུག་གི་ཁང་དུ་མ་ཚུད་པའི་
རེས་ཅིད་བཅོལ་བས། ཚུད་པར་སྐྱེན་པའི་ཁྲུངས་རྟེད་འདུག
པའི་ཕྱིར་རོ། འདི་ནི་ཁྲུང་ལས་མཐིལ་ལམ་ཐལ་མོ་བཏུ་
གཉིས་ཀྱི།

ལྷུ་ཡི་གཟུགས་ནི་ཤེ་བ་ལ།
ཞེས་པའི་དོན། སྐུ་དངོས་ལ་ཞལ་བཅུ་
དང་གདན་དང་གཏུག་ཏོར་གཉིས་ལ་ཞལ་རེ་རེ་སྟེ་ཞལ་
བཅུ་གཉིས་སུ་ཅི་བའི་དོན་དུ་བསམས་འདུག་ཀྱང་ །
ཁྲུང་ཆོག་དེའི་དོན་དེ་ལྷུར་མིག་པར་སྐྱེམ་འབྱུང་འཁོལ་བ་
ལས་བཟློད་པ་མ་མཐོང་བར་སྣང་ངོ། འཁོལ་བ་ལས་
བཟློད་པའི་ཚུལ་ནི་ཅོག་ཉིད་དུ་འཆད་དོ། གཞན་ཡང་
སྐྱེམ་འབྱུང་ལས།

ཚོངས་པའི་རི་མོ་གཟུགས་ཀྱི་སྐྱེ།
ཆ་ལྟ་དག་ནི་གདན་ཡིན་ནོ།
སྐུ་ནི་དུམ་བུ་གསུམ་ཅན་གྱི།
ཞལ་དང་མཉམ་པ་ཤཱཀ་པ་ཁོའོ།
ཞལ་ནི་བཅུ་གཉིས་ཆ་དག་སྟེ།
ཞེས་པ་རྣམས་ཀྱིས་ཁྲུང་འདོར་སྐབས་དོན་

ཚོངས་ཐིག་འདེབས་པ་དང་།

གཡས་བརྒྱང་མཐོ་ལྟར་བྱ་བ་དང་།

སྐུ་གསུམ་བྲེག་གི་འགྲིངས་དང་ལྡན་པ་དང་། ཞལ་···;
ཚེད་ལ་བརྟེན་ནས་སྐྱེའི་ཆ་བགོ་བ་དང་། དེ་ཡང་བདེ་·····
མཆོག་དང་རྟོགས་པའི་སངས་རྒྱས་ཆོམས་ལ་སོར་ཕྱེད་དང
བཅུ་གསུམ་ཞལ་གྱི་ཚོད་དུ་བསྟེན་པར། འཕེལ་པ་ལས
གསལ་བར་བབྱད་པ་ལ། ཚུལ་དེ་ཆོམ་བ་གཞན་དུ་ ····
དཀྱོགས་ཤས་ཞལ་ནི་བཅུ་གཉིས་ཆ་དག་སྟེ་ཞེས་པ་མཐ
ཆད་དཔྱི་འཕྲོའི་ཚོད་བབྱད་པ་ཡིན་ཞེས་སྨོ་བ་འདི་ལ་ཡང
ཤེས་ཉོད་ཅུང་ཟད་ཀྱང་མེད་ཅིང་། འཕེལ་བར་བཅུ་····
གཉིས་ཆ་ཞེས་པ་ནི་སངས་རྒྱས་ལས་གཞན་ཐམས་ཅད
ལ་ཐུབ་མོད་ཀྱི་དུས་ཕྱོད་ཞེས་སོར་བཅུ་གཉིས་ཀྱི་ཞལ་ཚོད་···
སངས་རྒྱས་ལས་གཞན་ལ་བྱ་དགོས་པར་གསུངས་པའི
དོན་དུ་སུ་ལྟུག་ཡང་གོ་བར་ནུས་པ་ལ། ཁྱེད་ཀྱིས་ནི་གཞུང
ཚོག་འདིས་སངས་རྒྱས་ལ་སོར་བཅུ་གཉིས་པའི་ཞལ་ ·····
ཚོད་བྱ་བ་དང་། དེ་ ཡང་སྐྱེ་འགྲོའི་དབང་དུ་བྱས་པ
ཡིན་ཞེས་བཤད་པ་འདི་ནི་ཇ་ཅང་ཡང་ཆོམ་པར་མ་བརྟགས
པ་ཚེན་པོའོ། མཐིལ་ལམ་བཤལ་མོ་བཅུ་གཉིས་ཀྱིས།

ལྟུ་ཡི་གཟུགས་ནི་བྱི་བ་ལ།

ཞེས་བའི་དོན་ལ་འཕེལ་པར་ཐུན་མོང་བའི་ ལྟའི་གཟུགས་བྱེ་
བ་ལ་བཤལ་མོ་ཆ་བཅུ་གཉིས་སུ་འགྱུར་རོ། ཞེས་གསུངས་

པ་འདིས་ཀྱང་། ལྷའི་གཟུགས་ལ་བྱུག ཞེང་བ་དང་བྱིན ། ཞེང་མ་ཡིན་པ་གཉིས་གྱུ་ཕྱེ་ནས། ཐུན་ཞེང་བའི་ལྷའི་སྐུ་ལ་ཞལ་ཆོད་སོར་བཅུ་གཉིས་ལྡུ་ཐ་བར་བསྟན་པའི་ཏིག་ཀྱིས། ཐུན་ཞེང་མ་ཡིན་པ་སངས་རྒྱས་ཀྱི་སྐུ་ལ་སོར་ཕྱེད་དང་བཅུ་གསུམ་ཞལ་ཆོད་དུ་བསྟན་པར་འབད་མེད་དུ་གྱུར་པས། འཕེལ་པའི་ལུང་སྟ་ཕྱི་གཉ་ཚ་ཡི། འདི་ཆོད་མར་ཕེད་ཀ་སྟོམ་འཕྱང་གི་ལུགས་འདིར་ཡབ་སངས་རྒྱས་ཀྱི་སྐུ་སྲིད་ཞེང་ཞེང་སོར་ཉེར་ལྔ་པར་འདོད། ། དེས་ན་ལུང་སྟོན་མའི་སངས་རྒྱས་ལས། ཀཀཀ། གཞན་ཞེས་གསུངས་པ་དང་། ལུང་ཕྱི་མའི་ཐུན་མོང་བའི། ལྷའི་གཟུགས་ཞེས་བ་གཉིས་ཀྱི་ཁུང་བསྡུས་ཏམ།

གཞུང་གི་དགོངས་པ་ཆོས་དགོས་ཀྱི།

རྒྱང་མེག་མི་ལྟ་བའི་འགྲོས་ཀྱིས་གཡང་ཁ་ལ་ཐུག་ཐུག་དུ་འགྲོ་བར་གྱ་ལ་རེགས།

མཐིལ་ལམ་ཐལ་མོ་བཏུ་གཉིས་ཀྱིས།

ཞེས་པ་འདིས་ཐལ་མོ་ཆ་བཏུ་གཉིས་ལུ་བ་བར་གསུངས། ཀྱི་ཐལ་མོ་བཏུ་གཉིས་བྱ་བར་གསུངས་པ་མེག་བར། འགྲེལ་བའི་ལུང་འདིས་གས་ལ་བར་བཤད་པས་རྣམ་དཔྱོད་ཕྱེད་པར་བྱའོ། ། ཡང་སྟོམ་འབྱུང་ལས།

ནུ་མ་དག་ལས་སྐད་མཐིལ་བཞིན།

ཞེས་གསུངས་པའི་དོན་ལ་འགྲེལ་པ་ལས། ནུ་མ་དག་ལས་

སྟེང་དུ་མཆན་ཁུང་དག་གི་བར་དུ་བཅད་ནི་མ་གྲིན་པ་དང་ལྡེ་བའི་བར་གྱི་ཐ་ལ་མོ་བཞིན་དུ་ཆ་ཚུང་ཉི་ཤུ་རྩ་ལྔ། ཞེས་བའི་དོན་ནོ་ཞེས་གསུངས་བ་འདིས། མཆན་རྩེ་ཐས་ ''' མཆན་རྩེའི་བར་གྱི་བཅད་ཞེང་ལ་གོར་ཉི་ཤུ་རྩ་ལྔ་ཡོད་པ་སྟེ། མགྲིན་པའི་ཚིག་ཐས་ལྡེ་བའི་བར་ལ་གོར་ཉི་ཤུ་རྩ་ལྔ་ཡོད་པ་དང་ཚོད་འདྲའོ། ཞེས་པའི་དོན་དུ་ '''' བསྟོན་མི་ནུས་པར་འགྱུར་བ་ལ། དོན་དེ་ལས་གཞན་ཞིག་ དུ་བཤད། བཅད་ཞེང་སྟོན་པའི་གཞུང་དོན་འདི་ཁ་ཅིག །རྒྱུད་ལས།

དབུས་ཀྱི་མགྲིན་པ་ཞེས་དབུས་ཀྱི།

ཞེས་གོཊཱས་ཀྱི་གཞུང་འགོད་པའི་ལུགས་སུ་ཕྱས་ནས།དེས་བྱང་ཞེང་གོར་ལྟར་བསྟན་ནོ་ཞེས་འཆད་ཅིང་། དེ་ཡང་རྒྱུད་ཚོགས་ལས།

དབུས་ཀྱི་མགྲིན་པ་ཞེས་དབུས་ཀྱི།
གོར་ལྷའི་ཆ་ལ་བྱལ་མོ་གཉིས།

ཞེས་བྱ་བ་ཡོད་པ་ལ། ཁེད་ཀྱིས་ཤྲི་སྒྲུབ་བྱས་ནས །

དབུས་ཀྱི་མགྲིན་པ་བྱལ་མོ་གཉིས།

ཞེས་འདོན་པ་འདི་དག་ནི་སྒོབ་དཔོན་ཨ་རྡུ་ཨ་ཀྱི་ཏ་ལ'''' ཅོ་འདྲི་བ་སྟེ། སྒོབ་དཔོན་དེས་དབུས་ཀྱི་མགྲིན་པ་ཞེས་ སོགས་ཀྱི་ཚིག་དོན་འཆད་པ་ན། འཕེལ་བ་ལས། རྒྱུ་''''

ཚ་ཆུང་བརྒྱད་པའི་མཐིལ་པའི་ནཐའ་ནས་ཐུག་པ་གཉིས་
ཀྱི་ཕྱད་ཀར་ཞལ་རེ་རེ་སྟེ་རོར་གཉིས་གཉིས་ཀྱི་ཤ་འགུར"
བསྐྱངས་ནས་ཞེས་པའི་དོན་ནོ། ཞེས་རྒྱུད་ཆོག་དེས་ཤྲཱ་
པའི་ཞབས་ཚད་སྟོན་པར་བཞེད་འདུག་པ་ལ། ཁྱེད་ཀྱིས་ཁྱང་
གི་ཞབས་ཚད་སྟོན་པར་བཤད་པའི་ཕྱིར་རོ། མདོར་ན། ཤྲཱ་
པ་ཞལ་ཚད་གང་དུ་སྟོན་པའི་རྒྱུད་ཆོག་དེ་བཏང་ཞེས་སོར'''
ཅེར་ལྟ་པར་སྟོན་པའི་གཞུང་དུ་བྱས་པས། གདོད་བཅ'''
ཞེང་སོང་ཉར་ལྟ་པར་སྟོན་པའི་རྒྱུད་ཆོག །

ནུ་མ་དག་ལས་བང་མཛོལ་བཞེག །

ཞེས་པའི་དོན་ལ་བཤད་རྒྱས་གཏུགས་པར་སྣང་ངོ། གཞན་
ཡང་ཁྱེད་ཀྱིས་མཐིལ་པའི་མཐའ་ནས་ཤྲཱ་པ་ཞལ་གང་དང་
དཔུང་བ་སོར་བཞིར་ཐུས་འདུག་པ་འདི་ཡང་། རྒྱུད་''''
འགྲེལ་གྱི་ཆོག་འདི་དག་དང་རྗེ་ལྟར་མེ་འགལ། དེས་ན''''
ཁྱེད་ནི་འགྲེལ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱི་རྗེས་སུ་འཇུག་བར་ཁས་འཆེ'''
བཞིན་དུ་ལུགས་དེ་ཉིད་འགོག་པ་ལ་རིངས་པར་ཆས་པ་ཞེག''
གོ། གཞན་ཡང་། སྟོམ་འབྱུང་ལས། ཆ་ལྟ་དག་ནི་གདན་
ཡིན་ནོ། ཞེས་གསུངས་པའི་དོན། གཡས་བརྒྱད་མཐོ''
ལྟའི་དོན་དུ་འཆད་ཅིང་། དེ་ཡང་ཞབས་གཡོན་པའི་རྗེང་བ'''
ནས། གཡས་པའི་སོར་རྐེའི་བར་ལ་བྱས་ནས། ཞབས''
མཐིལ་སོར་མོ་བཅུ་བཞི་པ་ལྟར་ན་རྗེང་བར་ཞལ་བཞི་ཁ''
སོར་བཞིས་དམན་པར་མཆན་དུ་བཤད་པ་ནི། སོར་གྱི''

ཀྱངས་ཅོམ་ལ་ཡང་འཁྲུལ་བ་སྟེ། ཞལ་ཚོད་སོར་
བཅུ་གཉིས་པ་ལྟར་ན། གཡས་ཀྱི་སོར་རྩེ་ཞས་རྟེང་བའི་
བར་སོར་བཅུ་བའི་ཕོ་དེས། ཞལ་གང་དང་སོར་དོ་དོན་ལ།
དེའི་ལྟག་མ་ཞལ་གསུམ་དང་སོར་བཅུ་འབྱུང་བས། རྟེད་
བ་གཉིས་ཀྱི་བར་ཞལ་བའི་ལ་སོར་གཉིས་ཀྱིས་དམའ་
པ་ཡིན་གྱི། སོར་བའིས་དམའ་བའི་གནས་མེད་བའི་
ཕྱིར་རོ། །ཞལ་ཚོད་སོར་མོ་ཕྱེད་དང་བཅུ་གསུམཡ་
ལྟར་ན་ཡང་། རྟེད་བར་ཞལ་བའི་ལ་སོར་ཕྱེད་དང་།
གཉིས་ཀྱིས་དམའ་པ་ཡིན་གྱི་བཞིས་དམའ་བའི་གོ་སྐབས་
ག་ལ་ཡོད། ཡང་ཁྱེད་ཀྱིས་ཚོད་དངོས་བཤད་བའི་སྐབས་
སུ། བདེ་མཆོག་ལྟ་བུའི་དབང་དུ་བཏང་ཐས།

དེ་ཐས་ཞལ་གང་སོར་བཞི་བའམ།

ཞེས་བྱེས་ཤིང་། དེ་ལ་མཆན་གྱི་དོགས་གཅོད་ཀྱང་མི་སྣང་
བས། དཀྱུས་མཆན་གཉིས་གའི་རང་ལུགས་སུ་སྣང་ཡང་།།།
འབྲད་པ་མ་ཡིན་ཏེ། ལུགས་འདི་ལྟར་ན། སྤོམ་འབྱུང་།།།
འཕེལ་བ་ལས། དེས་ན་བམའི་རྩ་བ་གས་ཏི་སྡོད་ཅིག།།
བའི་རྩེ་མོའི་བར་ལ་ཚ་ཚུང་ང་བདུན་དུ་འགྱུར་རོ། ཞེས་
གསུངས་པ་མི་རིགས་པར་འགྱུར་བའི་ཕྱིར་ཏེ། འདི།།།
ལྟར་བམ་དང་ཅིག་པ་གཉིས་ལ་སོར་མོ་ཅེར་ལྟ་རེ་དུས།།
མོའི་ལྟ་ང་སོར་གསུམ། དེ་དང་འབྲེལ་འཚམས་ཀྱི་ཚ་སྟེང་

འོག་གཉིས་བསྡོམ་པར་སོར་བཞི་སྟེ། གཉན་བསྡོམ་པར་སོར་ལྔ་བཅུ་རྩ་བདུན་ཡོད་པ། འགྲེལ་པའི་དགོངས་པ་ཡིན་པ་ཁ། ཉིད་ཅག་ལྟར་ན་སོར་ཕྱེད་དང་ཞེ་བདུན་ལས་མེད་པའི་ཕྱིར་རོ། །ཞེས་ཚད་སོར་བཅུ་གཉིས་པ་ལྟར་ན་ཡང་སོར་ཞེ་དགུ་ལས་མེད་པས་འགྲིགས་པའི་གོ སྐབས་མེད་དོ། མདོར་ན་སྟར་དྲངས་མ་ཐག་པའི་ལུང་འདི་དང་། དེ་ཉིད་ལས་འཕས་བྱའི་རྩ་བ་ནས་རྩིང་བའི་རྩེ་ཀུ་ཨོའི་བར་དུ་སྐུ་སྣྲ་དག་བཅུ་རེ་ཞིག་མེ་ཞེས་པ་དང་། ཡང་དེ་ཉིད་ལས་འདི་དག་ནི་རེ་ཞིག་ལངས་ཀྱས་བཅོམ་ལྡན་འདས་དང་། དཔལ་བའི་མཆོག་གི་མཚན་ཉིད་དོ་ཞེས་ཀྱང་གསུངས་པ་འདི་ནས་ཀྱང་ཆ་རྣམས་ལ་སོར་མོ་བཀུག་ནས་རྩེས་ཤིག །ཁོ་བོ་ཅི་མང་དུ་སྨྲ་བའི་ངལ་བ་མི་ཟེད་དོ། །སྐབས་འདིར་འདི་ལྟར་འདོད་པ་དང་ཁོང་དུ་སྣོམ་འཇུང་གི་ཚོག་དོན་འཆད་པའི་སྐབས་སུ་ཟེད་ཀྱིས་བཏུ་ཞེས་བཤད་ཟིན། དེ་ལྟར་ན་སྐུ་སྣྲ་སོར་བཞི་ཡིན་ཏེ་ཞེས་པ་ཡང་ཡང་ཟིན་ཏོ། དེ་ལྟར་ན་སྐུ་སྣྲ་སོར་ལྔ་བཅུ་རྩ་བདུན་ཡོད་པ་ཁ། ཉིད་ཅག་ལྟར་ན་སོར་ཕྱེད་དང་ཞེ་བདུན་ལས་མེད་པས་འགྲིགས་པའི་གོ སྐབས་མེད་དོ། མདོར་ན་སྟར་དྲངས་མ་ཐག་པའི་ལུང་འདི་དང་། དེ་ཉིད་ལས་འཕས་བྱའི་རྩ་བ་ནས་རྩིང་བའི་རྩེ་ཀུ་ཨོའི་བར་དུ་སྐུ་སྣྲ་དག་བཅུ

བཞི་པར་འདོད་པ་གཉེས་ཀྱང་དཔོས་འགལ་ཏེ་མེད་པ་""
དང་། འགྲེལ་བས་ཚོར་གཅིག་བསྟན་ཞེས་པའི་ཁྱད་
ཀྱང་། བཅོལ་ན་འདུ་ལྡུས་འགྱུར་བར་སྣང་བའི་ཕྱིར་"
རོ། གལ་ཏེ་ཁྱོད་ལྟར་ན་ཡང་སྐྱེ་དང་བཅས་ཏེ། སྐྱེ་
ཞི་བོར་ལྟ་བཏུ་རུ་བདུན་པོ་ལ་ཞེས་དཔངས་བོར་བ་
བསྟན་པས་རེ་གཅིག་ཏུ་འགྱུར་བས། རེ་གསུམ་མོ་ཞེས་པའི་
ལྟུང་དང་འགལ་བས་བོ་ཟེར་ན། འདི་ལ་རྒྱུད་འགྲེལ་ཞི་ཚེག"
གིས་མ་ཟིན་ཡང་དཔྱིའི་ཚད་ཅིག་འདོད་དགོས་ལ་དེ་ཡང་། ཁོད་
ཤེད་དང་གཉེས་སྤར་ཞི་བོར་རེ་གཅིག་པོ་ལ་བསྟན་པས་སྐྱེ"
སྣང་བོར་ཤེད་དང་རེ་གསུམ་ལེགས་པར་འཕེག་པས་སྐྱེ་ཞི་
གོ་སྐབས་ཀ་ལ་ཡོད། རེ་གསྟུང་ཤེད་ཀདེ་གསུམ་ལ་ཕྱ་རགས་
ཀྱི་ཁྱད་པར་ཅམ་མོ། ། ཡང་མཆན་དུ། འདོགས་ཤེད་དང་
དུས་མཚོན་གཅོའ་བ་དང་ཐལ་ཆེར་ཚོད་མཉམ་པ་འགྲེལ་པའི་"
དགོངས་པ་རྟ་མེད་པ་ཡིན་པ་དང་། རྒྱུད་ལས་ཀྱང་།

ཆུབ་ཡོལ་གྲུགས་དང་གདན་རྟམས་ཏེ།
གསུམ་པོ་ཆུང་ཞིང་དོག་པའི་སྐྱེ།

ཞེས་གསུངས་པས་གདན་ཆེ་དགོས་པར་ལུང་རིག་གཉིས"
གས་ལེགས་པར་གྲུབ་པོ་ཞེས་སྨྲ་ཞིང་། གཅོ་བོ་ཞལ་ཚོད་"
བཅུ་པར་ཡང་འདོད་པ་འདི་ནི་ལུང་རིག་སྨྲ་བའི་ཐུམ་དུ"
སྣང་ཡང་། ལུང་རིག་མི་ཤེས་པའི་རྟམ་འགྱུར་དུ་གས་ལ"
དེ། གཅོ་བོ་ཞལ་བཅུ་པའི་སྐུ་དེ་རང་ཐུབ་ལྟ་ཡིན་ལ་དེའི

ཐུབ་པེ་དཀྱིལ་འཁོར་གྱི་ཚ་ཤུན་རེར་ཐུབ་བའི་ཚ་ཤུན་བཞི་
ལས་ལྷག །གཅོ་བོའི་གནས་སུ་རྒྱ་བོད་ཀྱི་མཁས་པ་ ...
སུམ་ཀྱང་མ་བརྙད་པས། ཁྱུ་བཞི་པའི་གནས་ལ་ཁྱུ་ལྷ་ ''
པའི་ལུས་ཚད་ཤོད་བར་ཁས་ལེན་པ་དག་རིགས་ཡིན་ཏེ་རིག་
པའི་ཉེས་སྤྱིགས་ཡིན་ཡང་ཁྱོད་ཀྱིས་ཀྱང་ཅི་བཟོ་རྒྱུ་ཐ་ལྷར་ འཁོད་
དང་དུས་མཚན་གཉིས་གཡས་གཡོན་དུ་གོ་ལ་སོོང་གནས་ ...
པའི་ཚུལ་འདི་པ། ཁྱེད་ལྷར་ཏ་གདབ་གཉིས་གཅོ་ཚོ་དང་
ཚད་མཉམ་པའི་ཕྱིར། གཅོ་བོའི་གནས་དང་ཉི་གདབ་ལ་དཀྱིལ་
འཁོར་གྱི་ཚ་ཤུན་གྱི་དབང་དུ་བྱས་ཏ་བཅུ་དང་ཞལ་ཚད་ཀྱི་ ...
དབང་དུ་བྱས་ཏ་ཉེ་རྒྱུར་ཡང་ འགྱུར་བས་ན། གདབ་གྱི་སྐོད་
གཅོ་བོ་ལས་ཉེས་འགྱུར་གྱིས་རིང་བའི་སྐུ་བརྟན་འདི་འདྲ་ ...
གཅེར་དུ་སྣབས་པ་ཡིན་ཏ་མ་གཏོགས་དཀོན་ལྟེ་མཐོང་ཐུབ་མེ་
སྣང་དོ། ས་བཅུད་ཀྱི་སྐབས་སུ། ས་བཅད་དང་པོ་མཆོག་
གི་གླུ་ལ་སྐུ་ཤས་ཅུ་བྱུང་བའི་ཚ་བྱད་ཅཏ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་ ...
བཟུང་པ་དང་། ཞེས་བྱེས་ནས། ས་བཅད་གཉིས་པ་རྣམ་
པར་སྣང་མཛད་ལ་སོོགས་པའི་འགྲོར་ལོས་སྐྱེ་བའི་ཚ་ ...
ཐུབ་ཅཏ་ལོངས་སྤྱོད་རྫོགས་པའི་སྐུ་དང་། མཆོག་གི་གླུལ ...
པའི་སྐུ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་བཟུང་བ་ཞེས་བྱེས་པ་ནི། ས་བཅད་ ...
ཟློས་པ་མ་གཏོགས་དོ་ཏ་ལ་ཁྱེད་པར་གང་ཡང་མི་སྣང་དོ། དེ་
བཞིན་དུ། ས་བཅད་དུག་པ་ཚངས་པ་དང་དབང་པོ་ལ་སོོགས ...
པ་འདིག་རྟེན་སྐྱོང་བ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་བཟུང་པ་ཞེས་བྱེས་ཤིང་།

ས་བཅད་བདུན་པ་གཞོན་སྐྱེ་དང་སྐེ་བོ་ལ་སོགས་པ་
ཁོར་བའི་ཉམས་ཅན་ཀྱི་ཁོ་བོ་འཆོལ་བ་རྣམས་ཀྱི་ཚོད་གཟུང་
པ་ཞེས་ས་བཅད་ཨོགས་སུ་ཤུས་ནས་རེ་རེ་ནས་འཆད་པ་
ན་སྐྱེ་ཕྱི་གཉིས་ལ་ཁྲུད་པར་འདོན་རྒྱ་ཅི་ཡང་མེ་སྣང་
བས་དེ་ཡང་རྟོགས་པ་ཞི་ན་སྟེ། ས་བཅད་དགུ་པར་སྐྱེམ་
འབྱུང་གི་ལུང་།

ཁོ་བོ་ཁོ་མོ་དབང་ཕྱུག་མ།

ཞེས་པ་ནས།

བག་ཚོ་བཙུ་པར་རྣམ་པར་ཤེས།

ཞེས་པའི་བར་དུངས་ཤིང་། འཕྲོ་ལ་པར་བག་ཚོ་བཙུ་ནི་
གདོན་ཀྱི་མཐའ་ནས་སྐྱེའི་མཐའི་བར་ཤེས་པར་ཟུའོ། །ཞེས་
དང་། ཡང་དེ་ཅིད་ལས། སྤྲོམ་བྱང་གསུམ་པ་འཕྲུད་པའི་
གཞིན་རྟེའི་གཤེད་ལ་སོགས་པའི་ཁོ་བོ་རྣམས་ནི་མཐོ་བ་ཙམ་
པའོ་ཞེས་གསུངས་པ་རྣམས་དུངས་ནས། མཐོ་བ་ཙམ་
པའི་ལུས་ཚད་ཅིའི་བཟུའ་ལ། ས་བཅད་བདུན་པར་ཡང་
གཞོན་སྐྱེ་ཁོས་པ་རྣམས་ལ་ནི།

གཅིད་ཞེང་སོར་མོ་གོ་དུག་ཡིན།

ཞེས་པའི་བར་གྱིས། མཐོ་བ་ཙམ་པའི་ལུས་ཚད་ཁོ་ན་
བཟའ་འདུག་པའི་ཕྱིར་རོ། །ས་བཅད་དུག་པ་ཚངས་པ་
དང་དབང་པོ་ཞེས་སོགས་ཞལ་ཚད་བཙུ་པའི་ས་བཅད་

བགོད་ནས། ལྷན་ཡང་ས་བཅད་ལྟ་བ་འཆད་པའི་སྐབས་
སུ།

དབང་པོ་དང་ནི་ཉེ་དབང་དང་།

ཞེས་པ་ནས།

ལྷ་རྣམས་ཀྱི་ཡང་ཚད་དུ་ནི།
སྟོམ་འབྱུང་འགྲེལ་བ་དག་ཏུ་བཤད།

རེས་བྱེས་པ་འདི་ནི། གང་ཐོས་བདེན་པར་འཛིན་པའི་
བློ་གོས་ཅན་ཁོ་ན་ལ་གཟུངས་པ་ཞིག་གོ། གཞན་ཡང་
ཚོགས་བདག་སོགས་མེའུ་ཐུང་རྣམས་ལ་ཞལ་ཕྱག་ཀ་ལྟེ་
བ་གཤང་གནས་རྣམས་ལ་ཞལ་རེ་རེ་དང་། ཐོད་དཔངས་
མཉིན་པ་སྐུམ་ཚེགས་རྣམས་བསྟོམས་པར་ཞལ་གང་། ཅིག་
པ་ཞལ་གང་སྟེ་ཐལ་མོ་དབུ་གོ་འདྲེན་ལུགས་དེ་ལྟར་ ....
བྱས་ནས། བཟློ་ཞལ་གང་ལྟོ་བས་གཅབ་པའི་ཚ་ལ་སོང་ ....
པས་མ་བཟུངས་འདུག་པས། དེ་ལྟར་ན། ཁོ་བོ་མཐོ་ ....
བརྒྱད་པའི་བཟློའི་སྐུམ་གཉིས་ཚ་ཡང་ལྟོ་བས་གཅབ་པའི་
ཚ་ལ་སོང་བས་མེ་འདྲེན་པར་འདོད་དགོས་ལ། དེ་འདོད་
ན་མཐོ་བདུན་པར་འགྱུར་རོ། ། ཁོ་བོ་མཐོ་བརྒྱད་པའི་ ...
ཐོད་དཔངས་སྦེད་ཚད་ལ་མེ་འདྲེན་པ་དང་། མེའུ་ཐུང་མཚོ་
དུག་པའི་ཞབས་དཔངས་སྦེད་ཚད་ལ་མེ་འདྲེན་པ་འདི་ཡང་
རོགས་པ་མ་ཡིན་ནོ། དཔྱད་ཡང་བརྟགས་པར་བྱ་བའི་ ...
གནས་འགའ་ཞིག་ཡོད་མོད། རེ་ཞིག་ནི་འདི་ཙམ་བློ་གོས་

ཅན་རྣམས་ལ་དཔྱོད་པའི་སྣོར་སྐྱེས་སོ། །ཚུལ་འདི
སྟར་བས་ཁུགས་པ་མ་ཡིན་ཏེ། ཡུལ་ཁྲོད་པར་ཅན་ལ
སྟར་བ་རང་ཉིད་ཤམས་པའི་རྒྱུར་གསུངས་པའི་ཕྱིར་རོ
འོན་ཀྱང་རིགས་མི་རིགས་ཀྱི་དཔྱད་པ་བྱེད་ཅིང་ཟབ་ཁ
དག་ལ་ཡིན་ཚུལ་དང་པོར་སྐྱེས་པ་ཡིན་ལ། སྐབས་སྐབས
སུ་ཤམས་འཆད་ཀྱི་ཚེག་ཁུས་པ་ནི་རྟོག་གེ་བའི་ངང་ཚུལ
ཡིན་པས་སྐྱོན་དུ་མི་བསམ་མོ། ཁར་ལ་སྐྱའི་བཁྲུགས
སྐྱེངས་སོགས་རྒྱམ་འགྱུར་གྱི་ཁྲོད་པར་དང་། རྒྱབ་དང་ཕབཆ
ཁྲི་གདན་རྒྱབ་ཡོལ་སོགས་ཀྱང་ཤེས་དགོས་མོད་ཀྱང་།
ཚེགས་མངས་སུ་དོགས་ནས་འདེར་མ་བཀོད་ལ། དེ་དང་དེ
ལས་ག་ཁན་པའི་རྣམ་བཞག་ཤེས་པར་བྱ་དགོས་པ་དག་ནི།
བློ་ལྟབ་དོན་དུ་གཉེར་བ་དག་ཡོད་ན་ཁག་ཁན་དུ་བཤད་པར
ཁྱའོ། མན་དག་གི་ཐིག་ཏུ་གཀས་པ་ད་ལྟ་ལག་ལེན་དུ་ཆེད
བཞིན་པའི་ཐིག་འཛེབས་ལུགས་འདི་ནི། ས་སྐྱོད་རིག་པའི
གནས་ཀྱི་དོ་ཤལ་འཛིན་པ་མི་རྟེ་སངས་རྒྱས་རྒྱ་མཚོས
བཅི་ཏུངྒའི་གཡའ་ཅེལ་དུ་རྒྱས་པར་བཀོད་པ་དེ་ཉིད་ལེགས
ཤིང་། དེ་ལ་ཁྲོད་པར་འདོད་རྒྱུ་གང་ཡང་མི་སྣང་བས།
དཔྱོད་ལྟན་དོན་དུ་གཉེར་བ་དག་ལ་དེས་ཚོག་ཅིང་། དེ
ལས་གཞན་པ་དག་ལ་ལག་ལེན་ཉིད་ལ་གཞུག་པར་མྱ
ཡི་མན་དག་གི་ཚེག་དོན་ངོས་འཛིན་ཏ་ཅང་ཚེགས་ཆེ་ཏུ་འགྱོ
བའི་གནས་ཡོད་དོ།

བཞི་པ་ཚངས་པྱེ་ན་བསྒྲུབས་པའི་ཐབ་ཡོད་'''
པ་གཉིས། ཕྱིར་སྐྱེ་གཟུགས་བཞེངས་པའི་ཐབ་ཡོད་དང་།
ཐུབ་པར་ཚངས་པྱེ་ན་བསྒྲུབས་པའི་ཐབ་ཡོད་བོ ।
དང་པོ་ནི། ཀྱོད་སྟོམ་འབྱུང་ལས།

སྤྲུགས་པ་ལས་ནི་དང་པོ་བས།
གཟུགས་བརྙེན་ལ་སོགས་བྱ་བ་སྟེ།
བྱིས་སྐྱ་བསྒྲུབས་ན་སྐྱུ་དུ་ནི།
དྲངས་ཤྱོས་ཀྱི་ཚེན་ཐོབ་པར་འགྱུར།
ཞེས་གསུངས་ཤིང་ ।
འཇམ་དཔལ་རྩ་བའི་རྒྱུད་ལས་ཀྱང་།
བསྐལ་པ་བྱེ་བར་ཐུབས་པའི་སྟོག།
སྤིན་དུ་མི་བཟང་གང་ཡིན་པ།
ས་སྟེང་རི་མོ་མཐོང་བ་ཡིས།
དེ་ཡི་མོད་ལ་བྱང་བར་བྱེད།

ཅེས་པ་དང་། འཕགས་པ་དེན་དམ་རྩོམ་པར་རེས་'''
པའི་མདོ་ལས། དེ་བཞིན་གཤེགས་པའི་ཀུ་སྟེད་མེད་'
ཀྱི་བུ་ལྟ་བུར་གྱུར་ཏུ་མཛེས་པ་འདི་ན། སྟོན་དེ་བཞིན་'''
གཤེགས་པའི་སྐུ་གཟུགས་བྱས་པ་དང་། མཆོད་རྟེན་ཞེག
པ་བཅོས་པ་དང་། གཞན་དག་འདི་གས་པ་ལས་དགེགས
དབྱུང་བ་བྱས་པས་མངོན་པར་གྱུབ་བོ།
ཞེས་དང་། དེ་བཞིན་'''

གཙེགས་པའི་སྐུ་བརྙེན་བཞག་པའི་ཚེ་ཡོན་ཏན་དག་
པར་བརྗོད་པའི་མདོ་ལས་ཀྱང་། དེ་ནས་སྟོང་དུ།
བཞིན་གཙེགས་པའི་གཟུགས་བརྙེན་ཉེད་པའི་གང་ཟག་སྤྱི
ཚ་བོ་ལ་ཚན་ཡོན་ལྟ་ཡོད་དེ་གཞལ་མེད་ཁང་ཆེན་བོར
གནས་པ་དང་། བོད་ཆོད་བཟང་བར་གྱུགས་པ་དང་།
སྤྲོ་བ་མང་བ་དང་། ཚེ་རིང་བ་དང་། ཐུགས་པ་དང་ལྡན་
པ་དང་། བདེ་བ་མང་བ་སྟེ། དེག་སྟོང་དུ། འདི་
དག་ནི་དེ་བཞིན་གཙེགས་པའི་གཟུགས་བརྙེན་ཉེད་པའི
གང་ཟག་སྤྱི་བ་པོའི་ཚན་ཡོན་དང་པོ་ཡིན་ནོ། ཞེས
བོགས་ཀྱི་ཆོར་བཀའ་སྩལ་ཞིང་། མདོ་སྡེ་བཏ་མ་
དཀར་པོ་ལས་ཀྱང་། ཉེས་པ་རྣམ་མེའི་ཕྱིར་དང་ཐབས་
ཡང་རུང་། གང་གིས་ཀྱང་བ་དེ་ཕྱིར་མཆོད་རྟེན་དག
བྱེ་མ་ཙམ་ནི་ཤུང་བོར་བྱས་པ་དག། དེ་རྣམས་ཀྱིས
ཀྱང་ཉང་ཆུབ་མཆོག་འབྲིབ་འགྱུར། ཞེས་སོགས་དང
གང་གིས་རྟོག་དོས་གཟུགས་ཀྱི་དེ་མོ་དག ། བསོད་ནམས
ཀུལ་མཚན་ཡོངས་སུ་རྫོགས་པའི་སྐུ། ། བདག་གིས
བྱིས་ཏམ་འབྲི་རུ་བཅུག་ཀྱང་རུང་། དེ་དག་ཐམས་ཅད
ཉང་ཆུབ་མཆོག་འཐོབ་འགྱུར། ཞེས་སོགས་དང་
བདེ་གཤེགས་གཟུགས་ནི་རྟོག་དོས་བྱིས་པ་ལ། འབྲུ
བཞིན་པ་ཡི་སེམས་ཀྱིས་བལྟས་ན་ཡང་། དེ་དག་རིམ
ཀྱིས་ནང་ངས་ཀྱས་བྱེ་བ་མཐོང་། ཞེས་སོགས་ཀུ་ཚེ

གསུངས་ལ། འཕགས་པ་དགོན་མཆོག་བརྩེགས་པ་
ལས་ཀྱང་། དུད་སྐྲོང་ཆེན་པོ་གང་ལ་ལ་ཞེག་བཙོམ་
ལྡན་འདས་ཡོངས་སུ་མྱ་ངན་ལས་འདས་པ་དང་།
དེ་ལྟ་བ་ཞུགས་པ་ལ་མཆོད་པ་དེའི་ནུམ་པར་སྨིན་པ་
ནི་མཐའ་ཡས་དུ་ཕྱེ་བ་ཡིན་ཞེ། གཟུགས་ཀྱི་སྐུ་རབ་ཏུ་
ཕྱེ་བ་མ་ཡིན་པའི་ཕྱིར་རོ་ཞེས་བོགས་ནུམ་གྱངས་དུ་
མའི་སྐོ་ནས་བཀའ་སྩལ་ཏོ། དེ་བཞིན་དུ། འཕགས་
པ་ནའི་སྐྱིང་པོ་འཁོར་ལོ་བཅུ་པའི་མདོ་དང་། རྣ་དུ་
བྱང་བའི་སྟེ་དང་། ཡས་ནུམ་པར་འཕྲེད་པའི་མདོ་
དང་། གནས་ལ་རྒྱལ་གྱིས་ཞུས་པའི་མདོ་དང་། བུ་མོ་
ནུམ་དག་གིས་ཞུས་པ་དང་། བུ་མ་རིན་ཆེན་གྱིས་ཞུས་པ་
དང་། འཕགས་པ་དགོན་མཆོག་སྤྲེན་དང་དགེ་བའི་རྩ་
བ་ཡོངས་སུ་བསྟོ་བའི་མདོ་ལ་སོགས་པ་མདོ་དང་རྒྱུད་སྡེ་
དུ་མ་ནས། སྐུ་གཟུགས་དང་། མཆོད་རྟེན་བཞེངས་པ་
དང་། དེ་ལ་མཆོད་པ་དང་རིམ་གྲོ་བྱས་པ་སོགས་ཀྱི་
ཕན་ཡོན་བསམ་གྱིས་མི་ཁྱབ་པ་དག་རྒྱུན་རིང་པོས་
དེས་ཐོབ་པོ་དང་ལྡན་པ་རྣམས་ཀྱིས་ཕན་ཡོན་དེ་དག་ཤེས་པར་
བྱས་ནས་རང་གཞན་ལ་འཕྲལ་དང་ཡུན་དུ་ཕན་བདེ་
སྐྱབས་པོ་ཆེ་སྒེལ་བ་ནི་སྐབས་འདིར་དགོས་པའི་གཙོ་བོ་

ཉེད་པོའི་བས་བསོང་ནམས་མངོན་བར་འདུ་ཤེད་པ་འདི་
ལྟ་བུ་ལ་བརྩོན་པར་བྱའོ། གཉེས་པ་ཁྲིད་པར་དུ་"
ཚོད་ལྟའ་དུ་བསྒྲུབས་པའི་ཐབ་ཡོན་ནི། རྒྱུད་སྡོམ་"
འབྱུང་ལས།

མཚན་ཉེད་ནམ་ལྟའ་སྐུ་གཟུགས་ནི།
ཞི་བ་ལ་སོགས་ཉམས་དང་ལྟའ།
ཚོད་ དང་ ཉེ་བའི་ཚོད་ཀྱིས་མངོས།
དེ་ལྟ་བུ་ལ་རབ་གནས་འགྱུར།

ཞེས་ཚོད་དང་ལྟའ་ཞིང་ཉམས་ཀྱིས་མངོས་པའི་"
སྐུ་བརྙེའ་ལ་ཡེ་ཤེས་པ་འདྲུག་པར་གསུངས་ཤིང་།
ཡང་དོ་ཉིད་ལས།

ཚ་ཨས་ཐམས་ཅད་མངོས་གྱུར་ཅིང་།
ཐམས་ཅད་ཞི་བར་རྟོག་པའི་མཚོག།
དམའ་མེའ་ལྟག་པ་མེའ་པའི་ཀྱི།
གསུངས་པའི་ཚོད་ལྟའ་མཚོ་པར་ཐུ།
གཟུགས་དང་དཔེབས་ཀྱི་རང་བཞིན་ནི།
སྣོང་རྟེ་གདའ་དང་རོ་ལ་བ་དང་།
གནས་ཀྱི་ཁ་དོག་ཡང་དག་ལྟའ།
དེ་ལ་ལྟ་ནི་ཉེ་བར་འགྱུར།

ཞེས་ དང་།

མཚན་ཉེད་ཐམས་ཅད་ཡང་དག་རྟོགས།
ཞེས་པ་ནས། དངོས་གྲུབ་སྙུར་དུ་འབྲེབ་པར་འགྱུར།

ཞེས་བའི་བར་གྱིས། སྐུ་བརྟུལ་ཚོད་ལྟ་བ་ཐིས་བས་འདོད་
པའི་དོན་གྱུར་མྱང་ངུ་འཕྲོབ་པར་གསུངས་བས་རེ་མོ་བ་
ཤོ་སོས་དང་ལྟ་བ་ནམས་ཀྱིས་ཀློག་དགོག་མཁས་པ་དག་
བཅེན་ནས་ཚོད་ཀྱི་ནམ་བཞག་ལེགས་པར་ཁོང་དུ་ཆུད་དེ་སྐུ་
གཟུགས་མཚན་ཉིད་དང་ལྡན་པ་བཞེངས་པས་དེ་ལ་ཞབ་པ་རྣ་
ཆེན་པོ་བསྒྲུབ་པར་བྱ་ལོ། །

ལྷ་པ་ཚོད་དུང་མེ་ལྟ་བའི་ཉེས་དྲེགས་ལ། །
རྒྱུད་ལས་རིང་བ་གསུམ་གི་སྐྱབ་ཆེད་དེ། །གོས་ཀ་མཐིལ་པ་
ཕྱིན་པའོ། ། .....

ངེས་པར་བདག་ཉིད་སྤྲུལ་པ་ཡི། །
གནས་ལས་ཉམས་ཤིང་སྡིང་སྟོད་པར་འགྱུ་བ་ཞེས་པ་ནས། །
རྒྱབ་ཡོལ་གཏུགས་དང་གདན་ནམས་གི། །
གསུམ་པོ་ཆུང་ཞིང་དོག་པའི་སྐྱེ་ག། །
དཔལ་ནམས་འཆེ་བར་འགྱུར་བ་དང་། །
མཇུག་བོ་ནམས་ཀྱིས་མི་སྤྲུན་པཇོད། །
འདི་དག་ཉེས་པ་སྐྱོབ་ཅེ་དེ། །
ལེགས་པར་ནམ་པར་བཤད་བར་བྱ། །

ཞེས་དང་། འཕྲེལ་པ་ལས་ཀྱང་སྐུ་གཟུགས་མཚན་ཉིད་དང་
ལྡན་པ་ཁོ་ན་བསོད་ནམས་དང་། ཡེ་ཤེས་ཀྱི་ཚོགས་ཀྱི་རྒྱུ་
ཡིན་ལ། བརྒྱོག་པ་ནི་མཐོང་བ་དང་མ་མཐོང་བའི་སྐྱེ་ཁྱི་རྒྱུ་
ཡིན་ཏེ། གང་འཆད་པར་འགྱུར་བའི་རིང་བ་གསུམ་གི་ཞེས་

པ་ལ་གོགས་བའོ། །ཞེས་ཆུད་རྟོག་འགྲེལ་གྱིས་ཚད་དང་
མེ་ལྟ་བའི་ཉེས་དམིགས། མཐོང་བ་ཚོ་འདི་དང་། མ་
མཐོང་བ་ཚོ་ཕྱི་མའི་རྟོག་སྣེ་ཐ་མེ་བཟང་པ་དུམ་ཉམས་སུ་
ཚུད་བར་འགྱུར་བར་གསུངས་པས། བདག་ཉིད་ལེགས་སུ་
འདོད་པ་དག་གིས་གནས་འདི་ལ་འབང་ཞས་གཟབ་བར་ཅི་ཡི།
སྐྱེད་ཁམས་གང་ཚེ་འགྲིག་པ་ལྟར་ལེན་པར་མི་ཕྱེད། །
དྲུག་པ་བཟོ་བོ་དང་སྦྱིན་བདག་གི་མཚན་ཉིད་ནི །
རྒྱུད་ལས།
དུལ་བ་བཟོ་རྟམས་ཕྱམས་ཅད་ལ།
ལེགས་པར་མཉམ་པར་བཞག་སྟེ་བྱི། །
མཚན་ཉིད་ཕྱམས་ཅད་ཡང་དག་རྫོགས།
གཟུགས་མཛེས་ཚོ་གཅིག་མཐོང་བ་སྟེ།
ཞེས་སྦྱོད་ལམ་དུལ་བ་དང་།
བཟོའི་ལས་ལ་བསྒྲིམ་སྟེ་བྱ་བ་དང་། ཚད་ཀྱི་རྟམ་
བཞག་ཁོང་དུ་ཆུད་པ་དང་། སྐུ་གཟུགས་ལ་མཛེས་
པའི་ཉམས་འདོན་པ་སོགས་ཀྱི་ཚེ་གཅིག་མཐོང་བ་སྟེ་ཐུགས་པར་
བཞེངས་ཤཱཀྱ་བཟོ་བ་ལ་དགོས་པར་གསུངས་ཏེང་། ཁ་སྦྱོར་གྱི་
རྒྱུད་ལས་ཀྱང་།
དུལ་ཞིང་དང་ལྡན་ལངས་ཚོར་བབ།
དབང་པོ་རྟམ་གཅིག་རྟོག་མེད།
ཁྲོ་མེད་ཡྱོག་འཕྲུས་མེད་པ་དང་།

ཤིན་ཏུ་མཁས་ལ་སློ་བ་དང་།
བཟོད་ ལྡན་སྙིང་རྗེ་ཆེ་ལྡན་པ།

ཞེས་དགང་པོ་དུལ་བ། དད་པ་དང་ལྡན་པ། ཀ་
ཚོད་མ་ཡོལ་བ། མེས་རབ་གསལ་བ། ཐེ་ཚོམ་ངན་པའི་
རྣམ་རྟོག་མེད་པ། ཁོ་བ་མེད་པ། ལྷག་ཏུ་དག་སྣང་
མི་ཟེད་པ། རེ་མོའི་ཚུལ་ལ་མཁས་པ། བཟོའི་ཐབ་ཡོན་
མཐོང་བའི་སློ་བ་ཆེ་བ། དཀའ་སྡུག་ཀྱི་ཁུར་བཟོད་པ།
སྤྱིན་བདག་ཚོགས་ལ་བརྩེ་བའི་སེམས་ཉེ་བར་འཇོག་པ་
རྣམས་ཀྱང་དགོས་པར་གསུངས་སོ། མེ་གཡོ་བའི་རྒྱུད་
ལས་ཀྱང་། རེ་མོ་མཁའ་ཁྲིག་དག་པར་ཐུས་ཏེ། བམ་
ཟེའི་རིགས་གཅོད་སྐྱེ་དང་ལྡན་པ་སྟེ། ཞེས་གསུངས་
པས། རྒྱུད་སྡེ་ཚོ་ཚོ་ནས་གསུངས་པའི་རས་བྱིས་
ཚོགས་པ། རྒྱུད་དེ་དང་དེ་ནས་བཀྲད་པའི་དམ་ཚིག་
ནམས་ཤེས་པར་ཐུས་ཏེ། དེ་ལས་མི་འདྲ་བར་ཁྱབ།
སྤྱིར་སྐྱེས་བུས་སྐྱབ་པའི་རྟེན་རིས་དགེ་བློང་། འཕྲིང་དགེ་
ཚུལ། ཐམ་ཁྲིམ་པའང་བསྟེན་གནས་ལ་གནས་པས་
དངོས་སྐྱབ་སྐྱབ་དགོས་པར་གསུངས་ཏིང་། ཁྱད་པར་
རས་བྱིས་ལ་ནི་གཅོད་སྐྱེ་དང་སྦྱོམ་པ་ལ་གནས་དགོས་པར་
རྒྱུད་སྡེ་ཚོང་འོག་ནས་ལན་གཅིག་མ་ཡིན་པར་འབྱུང་པས།
འདི་ཀ་རྟེན་གྱི་རི་མོ་ཤལ་བ་དང་མེ་འབྲ་བར་འདི་ལ་ནི་སྦྱོམ་
སྡེ་ག་གཅིག་དགོས་སོ། རེའུ་ཕྱིར། ཚོང་དུ་བྱེད་པའི་ཁྱུམ་

དེ་དག་དང་། མཁས་པ་སྨན་ཐང་བའི་ཆ་ཚོད་ཀྱི་གཞུང་།
ཡིད་བཞིན་ནོར་བུ་དང་། ཆ་ཚོད་ལྟ་བའི་མེ་ལོང་ལ་སོགས་
པ་ནས་གསུངས་པའི་བསྟན་བྱ་རྣམས་ཀུང་ལེགས་པར་ཤེས་
པར་ཟུས་ནས། བརྩོ་བོ་རང་ཉིད་མཚན་ཉིད་དང་ལྡན་པར་
སྣང་བ་ལ་འབད་པར་བྱ་ཡི། རྟེན་པ་དང་བཟའ་བཏུང་།།
འབའ་ཞིག་དོན་དུ་གཉེར་བའི་བསམ་པས་སྨ་ཚོས་དང་། རང་
བཟོ་སྤྱི་ཚོགས་ཀྱིས་གཞན་མགོ་བསྐོར་བ་ལ་འབད་པར་མི་།།
ཟུའོ།

སྦྱིན་བདག་ཀུང་། རས་གནས་ཀྱི་ཆུད་ལས། བཟོ་བོ་མ་མཉེས་
པའི་ལྟ་ལ་ཡེ་ཤེས་པ་མི་འདུག་སྟེ། རས་གནས་ཀྱི་ཐོག།
མར་བཟོ་བོ་མཉེས་པར་བྱའོ།

ཞེས་པ་དང་། ཆ་ཚོད་ཀྱི་གཞུང་དག་ལས་སྦྱིན་བདག་གི་སྤྱང་
།།ཀྱང་།།ཆུས་པར་གཙང་བ་ཟུམས་ཤེས་པར་བྱས་ནས །
ཚུལ་དེ་ལ་སྒྲོ་བཞིན་དུ་འདུག་པར་བྱའོ།

དེ་ལྟ་བུའི་སྐོ་ནས་སྐུ་གཟུགས་བཞིངས་པ་སོགས་ལ་ཡན་
ཡོན་དེ་སྐད་གསུངས་པ་ཟུམས་འབྱུང་བས། བཟོ་བོ་དང་
སྦྱིན་བདག་གཉིས་ཀ་ལ་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་ཞིང་རྟེན་དེས།།
ཡུལ་ཕྱོགས་སུ་ཡང་བཀྲ་ཤིས་དང་དགེ་ལེགས་ལྷག་པར་
འཕེལ་བར་བྱེད་དོ།

ཇེ་མ་བྱེད་པའི་ཡིད་ཀྱི་མཁའ་ལ་ཀུན་རྟོག་པིར་ཕྱིས་ངོ་མཚར་
རོག་བྱེད་དགང་པའི་གཞུ་རིས་མང་བྲས་ཀྱང། མངོན་མཐོའི།།

དེའི་ཚེ་ཕྱེམ་སྐས་ཤེར་བརྒྱད་དེས་ལེགས་འཆེ་མེད་ལྷུང་།།
ཁང་ཤིད་དུ་དེས་བར་འཁྲིད་པའི་ས་མཁན་ཚེ། མང་ཐྱོང་།།
རེ་མོའི་ཤམ་ཐས་ཏོངས་ཏེ་འགྲོ་ལ་བསོང་ནམས་བརྒྱ་ཡི། ।।།།
འཇུམ་སྤོན་ཕན་དང་བདེ་པའི་དབུགས་འབྱེན་པ། །དེ་ལྟའི་
གཙུག་ལག་ནམ་ཡང་མ་དྲན་དེ་ཕྱིར་ཚུལ་འདི་རྒྱལ་བའི་।।།
འཕྲེན་ལས་བསམ་མི་ཁྱབ་བའི་བློས་གར་ཞེད། ཚུལ་དེའི་ངོ་
མཚར་དྲི་ཡི་བཞོན་པ་ཡིས། །ཡིད་མཆོ་རྣམ་པར་ཤོག་
པའི་བློ་བས་ཀྱི་ཕེང་། །ཚོར་མོའི་འཕྲུལ་དུ་གཡོས་པས་ས་
ཆེན་འདི། །ཕན་བདེའི་ཚར་གྱིས་འགེངས་ལ་མཁས་རྣམས་
གཞོལ། །ལེགས་བྱས་ཐོ་ཤས་རིང་ནས་བོས་པ་ཡིས། ।
ཕྱིན་ལ་དཔའ་ས་སྐལ་པ་བཟང་པོའི་མཐོན། །ཡ་རབས་སྐྱེ།།
པོ་དེ་དག་བསོད་ནམས་ཀྱི། །སྨོ་ཆེན་དང་པོ་འདི་ནས་ཡང་
དག་འདྲུག ।

བདག་ཉིད་ལེགས་སུ་འདོད་པའི་བློ་ཅན་དག།
ཕྱིན་དང་མཆོད་པའི་ཚུལ་ལ་རང་ཉམས་ཏུ།
སྐྱེད་པའི་ཚུལ་ངན་བྱེས་པའི་ཡོན་མཆོད་ཀྱི།
བརྟུལ་ཞུགས་མ་ལེན་སྨོ་གསུམ་དྲང་པོར་སྒོངས།
དོན་འདིར་དབྱངས་ཅན་རིག་པའི་ལྟེ་མིག་གིས།
སྐྱེ་བའི་སྨོ་བརྒྱ་ཕྱེ་བའི་མཁས་རྣམས་ཀྱི།
རྣམ་ཐུབ་རྣམ་དཔྱོད་གོམ་པ་ཡངས་པོའི་སྤྱབས།
ཉེར་འགོད་ཚོག་གི་སྒྲོར་བ་འདི་བྱས་སོ།

ཚུལ་འདི་ཀུན་བོའི་བློ་ཡིས་རབ་བརྟགས་ནས།
བསྒྲིམས་ཏེ་བཀྲིས་ཀྱང་ཟབ་མོའི་སྤྱོད་ཡུལ་ལ།
བྱིས་པའི་བློ་ཡིས་ཅི་བར་དཔྱད་པའི་ཕྱིར།
ཁོང་པར་ཤང་ཀྱུར་མཁས་ལ་སྐྱེང་ནས་བཟཀས།
འདི་བསྒྲུབ་པ་ལས་རྣམ་དཀར་ཀང་ཐོབ་པ།
དེ་ཡིས་མཐའ་ཡས་སྐྱེ་ཀུའི་ཕན་བདེའི་གཞི།
རྒྱལ་བའི་ལུང་དང་རྟོགས་པའི་དམ་ཚོས་ཀྱི།
སྣང་བ་འདིག་རྟེན་ཀུན་ཏུ་རྟག་གས་ལ་ཤོག
བསྟན་པ་མཚོག་གི་སྐྱོན་མེ་མཐོར་བཅེགས་ནས།
འཕྲོ་ལ་ཁམ་བཟང་སྟོན་པའི་གཉེན་གཅིག་བུ།
མཚན་ལྡན་དགེ་བའི་བཤེས་རྣམས་ཞབས་ཟུང་གིས།
ས་འདི་རྟག་ཏུ་སྐལ་བ་བཟང་པོར་ཤོག
དེ་ཡི་མཐུ་ལས་འཕྲོ་བ་འདི་དག་ཀུན།
ཉེས་བརྒྱའི་གཉིད་ཀྱི་ཚེས་པ་ཡོངས་བཏངས་ནས།
དགེ་བའི་སྐྱེད་ཚལ་ཡངས་པོར་ཕན་དང་བདེའི།
འབྲས་བུ་ཟད་མི་ཤེས་ཁ་སྤྱོད་པར་ཤོག
བདག་ཀྱང་མཐོག་ཆུང་ཚེ་འདིའི་འདུན་མ་ལ།
ཁྱེ་མའི་ཁང་བུ་སྐྱེས་ལ་བརྩེན་པ་ལྟའི།
ཅོལ་ཆུང་ཁྱེས་པའི་བརྟུལ་ཞུགས་ཡོངས་བཏངས་ནས།
དམ་པས་བསྟན་པའི་ཤིན་དུ་འཛུག་བར་ཤོག
དགེ་ལེགས་ཀུན་གྱི་རྩ་བ་བླ་མེད་པ།

ཡོངས་འཛིན་མཆོག་གི་ཞབས་བད་འབལ་མེད་དུ།
བརྟེན་ནས་རྒྱལ་བ་རྣམས་ཀྱི་དམ་ཚོས་ཀུན།
རྒྱལ་བའི་དགོངས་པ་རྗེ་བཞིན་འཛིན་པར་གོ་
ཅེས་བདེ་བར་གསེགས་པའི་སྐུ་བརྙེན་གཅོད་བོར་གྱུར་པའི་ལུ་
སྐྱེའི་ཚ་ཚད་ཀྱི་རབ་ཏུ་ཟྲེད་པ་མཁས་པའི་འདུག་དོགས་ཞེས་
ཐ་བ་འདི་ནི། དུས་འདིར་རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་ལ་རྒྱལ་བ་ཉིད་
དང་དཔེར་མ་མཆིས་ཤིང་། ཕན་བདེའི་རྩ་ལག་བྱ་མེད་པར་
གྱུར་པའི་བདག་ཉིད་ཆེན་པོ་ལྷུད་སྐྱེ་མཆོག་གི་སྤྱལ་པའི་སྐུ་
རིན་པོ་ཆེ་རྗེབཙུན་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ཡེ་ཤེས་བསྟན་པའི་སྐྱོབ་
མ་དཔལ་བཟང་ཡོན་ཞལ་སྤྲ་ནས་ཀྱིས་འདི་ལྟ་བུ་ཞེག་ཀྱིས་
ཞེས་ལན་སྤྲ་ཕྱིར་བ་ཀའི་ལྟུ་ལ་བ་སྤྱི་བོའི་ཅོད་པན་དུ་བཅེངས་
ཏེ། བཤེས་གཉེན་མཁས་པ་དུ་མའི་ཞབས་བད་ཡུན་རིང་
བརྟེན་པའི་མཐུས། སྤྱི་ནོར་དང་རྒྱུ་སྤྱིའི་དོན་ལ་ཆོ་མཐ་ཕྱེ་
ཞེང་། ཐ་སྙད་ཀྱི་གཏུག་ལག་གཞི་དང་ལམ་འདི་ལ་ཡང་
རྣམ་དཔྱོད་ཀྱི་འདུག་པ་མེ་དམན་པ། ཅ་ཅོ་སྐྱེ་
ཀྱེ་ཁོ་བཟང་བསྟན་པའི་རྒྱལ་མཆོག་དཔལ་བཟང་པོ་ཞེས་ཅེ་
བས། ཤར་ཕྱོགས་རྒྱལ་པོའི་ཞབ་ཀྱི་ཐྱོད་ཁེར་ཆེན་པོའི་
འདབས་རོལ་ལེགས་བཤད་ཐྲོགས་པའི་ཚལ། ཡུད་ཙམ་
ཞེས་ཐུབ་གཏུག་ལག་ཁང་དུ་སྤྲོར་བའོ།། ॥
དགེ་ལེགས་འཕེལ།། ॥
ཨོཾ་སྭ་སྟི། གང་གི་མཚན་སྐྱེ་བདུད་རྩིའི་ཟེགས་མས་ཀྱང་།

ཉེས་བརྩེའི་གདུང་བ་ཅན་ཚར་འཕྲོགས་ཐུབ་པ།
ལུས་མེའི་སྐྱོག་པ་ཟས་གཙོང་སྐས་པོ་དེས།
ཕྱག་རྟེའི་སྐུང་བ་དམ་པས་རྟག་ཏུ་སྐྱོངས།
འདྲེན་པ་མཆོག་དེ་འཁོར་ལོའི་དབང་ལྡན་གི།
རྣམ་པར་རོལ་བས་བཀའ་སྩལ་རྒྱུད་ཀུན་གཅོ།
དཔལ་ལྡན་དང་ཡིའི་ཁངས་རྒྱས་བསྟེས་རྒྱུད་དང་།
དེ་རྣ་ཀ་དཔལ་སྟོམ་འབྱུང་ལས་གསུངས་པའི།
ལྷ་ཡི་ཚོད་ཀྱི་རྣམ་བཞག་རྒྱ་ཚེའི་ཚུལ།
གསལ་བྱེད་མཁས་པ་དག་བའི་འདུག་དོགས་འདི།
སྟོམ་བཙོག་མང་དུ་ཐོས་པ་དག་བའི་བཤེས།
དག་དབང་དཔལ་ལྡན་ཚེས་རྒྱས་བར་དུ་བཞེངས།
དེ་ལས་བྱང་བའི་རྣམ་དཀར་ཤུང་པོ་དེས།
ཐུགས་མཆོག་དགེ་བའི་བཤེས་ཀྱིས་རྗེས་བཟུང་སྟེ།
མདོ་སྡུགས་གདམས་པ་ཚང་ལ་མ་ནོར་བའི།
སྐོང་པོའི་རོ་ལ་རྟག་ཏུ་གཞོལ་བར་ཤོག
ཁྱེད་པར་ཆད་དང་མཚན་ཉིད་ཀུན་ཚང་བའི།
གཉེས་མེད་རྟེན་དང་བརྟེན་པ་ལྷའི་འཁོར་ལོ།
རེམ་གཉིས་ཏིང་འཛིན་ཕིར་གྱེས་རྟག་ཏྲིས་པས།
དོ་མཚར་རྩང་འདྲུག་བཀོད་པས་རོལ་གྱུར་ཅིག།
གཤེས་སྐབས་ཚེ་ལ་རྟག་ཏུ་གཞོལ་བར་ཤོག
ཐུབ་པས་བསྟན་པའི་འཚོག་ཚས་ཀྱིས་འཛོར་ཞིང་།

ЛОБСАН-ДАНБИ-ЧЖАЛЦХАН

„ПЕРЕПРАВА МУДРЕЦОВ“, ТРАКТАТ О СОРАЗМЕРНОСТИ ОБЛИКА БОГОВ, СОСТАВЛЕННЫЙ НА ОСНОВЕ [РУКОВОДСТВ ОБ] ИЗОБРАЖЕНИИ ТАТХАГАТЫ

Трактат по иконометрии

Поскольку невозможно сразу [постичь] основы всех тех знаний и умения, которые относятся к области ритуала, то и возникла необходимость в более ясном толковании некоторых правил метрики иконописных и других изображений богов, а также прочих приемов исполнения, [изложенных мной на основании] руководств тех мудрецов, которые следовали традиции тантр и трактатов, комментирующих [их] учение[1].

Содержание данного [сочинения] разделено на шесть разделов:

1. История возникновения изображения тела.
2. Учение о метрике.
3. Классификация метрических систем.
4. Польза пропорциональных построений.
5. Вред отклонений [от правил соразмерности].
6. О качествах мастера и жертвователя.

Первый раздел. Утраяна, властитель города Равана, и Бимбисара, царь Магадхи, дружили между собой и обменивались посланиями.

Однажды Утраяна послал Бимбисаре в подарок драгоценные доспехи, которым не было цены. Не найдя чего-либо равного этим доспехам, чтобы отблагодарить [за подарок], Бимбисара обратился к Будде.

Будда начертал своим лучом на чистой бумажной ткани изображение собственного тела, а когда мудрый художник закрепил его красками, повелел под этим изображением [нарисовать] колесо Сансары с пятью мирами и двенадцатью ниданами кругооборота [бытия], написать шлоки: наверху о том, к чему следует стремиться, внизу — о том, что следует оставить, исполнив это, отправить.

Выполнив повеление [Будды], отправили. Утраяна встретил [их] на большом расстоянии [от своего города] и когда посыльный развернул рисованный образ в драгоценном обрамлении, [показал] изображение Будды и подробно объяснил значение других рисунков и шлок, то царь, отличавшийся склонностью к добродетели, от благоговения перед Буддой осознал истину и вступил на путь спасения.

Сингалезская девушка Мукталатака услышала из верхних [покоев] дворца, что купцы, приехавшие на Цейлон из Магадхи, поют шлоки наставлений Будды. [Она] удивилась и спросила у тех купцов, что это означает. Они рассказали о том, какова сила добродетелей Татхагаты и каков истинный путь по наставлениям из этих шлок песнопения.

Девушка в силу прежних добродетелей быстро поняла [сказанное] и с благоговением отправила Будде послание [с просьбой] об ответе.

Будда, будучи милосердным, письмо это принял в собственные руки, прочитал и послал в ответ прежние и подобные им изображения со шлоками. Девушка Мукталатака увидела [это] и сразу же духовным оком постигла истину и встала на путь спасения.

Кроме того, на основе сутр и шастр о соразмерности возникло много преданий о статуе Будды из сандала.

В результате этот обычай [изображения Будды] постепенно распространился в святой стране Магадхе, в Восточной и Западной Индии,

---

[1] Перевод трактата по иконометрии начинается с пятой строки оборотной стороны второго листа (л. 2б 5).

в Хотане, Кашмире, Тохаре, Непале, Тибете, Китае и в разных концах Монголии.

Кроме того, на основе драгоценных тантр распространились метрика изображения тела и правила иконописания многих божеств [ранга] идамов, установилось единое объяснение множеству способов исполнения. Основываясь на этом, святые сиддхи составили соответствующие правила изображения идамов на основе низших и высших тантр. И поскольку их было много, то традиция искусства дошла до настоящего времени.

Второй раздел. Хотя и существуют сутры и шастры, разъясняющие метрические системы, составленные Шарипутрой и святым Атрейей и другими [авторами], но тантры Шрикалачакры и Самвары являются главным источником этого учения.

Вот эти правила:

[Шлоки] из тантры Калачакры.

От ушниши Бхагавана до средины «урны» — «половина и солнце».

От нее до «горла»— столько же, от него до «сердца», [затем] до «пупка» и «тайного места» — столько же.

«Подошва стопы», «голень», «бедро», «вертел»—«ману», «татва», «татва», «веда».

Половина груди — «половина и солнце», плечо, предплечье и кисть руки — меры «небо — глаза», «царь», «солнце».

125 — высшие существа, «время и 9»— обычная мера людей.

«Веда», 4,5, «море», [«море»]*, половина и «веда», «веда» —

«Ушниша», «голова», ниже «головы» благородный «лоб» Бхагавана и «нос»,

Ниже носа — край «подбородка», затем «шея», в основании шеи — середина горла.

«Сердце», «пупок», «тайное место», в котором владыка людей,— в каждом по порядку «половина и солнце».

Тайный орган доходит до начала пупка, дееспособная ваджра как ушниша.

Таково наставление.

В этом [наставлении] первая и вторая шлоки [означают следующее].

От ушниши Будды до урны — 12,5 пальца, столько же до конца шеи; сердце, пупок, тайное место — для каждого промежутка необходимо взять по 12,5 малой меры.

Сверху от ушниши и внизу до тайного места —62,5 пальца.

Третья шлока: подошва стопы—14 пальцев, голень и бедро—в каждом по 25 пальцев, вертел —4 пальца — так указывается.

Добавлю пропущенное в этих шлоках: колено 4 пальца, высота стопы —4,5 пальца. В границах от тайного места до подошвы ноги — 62,5 пальца. Длина тела вместе с верхней и нижней [половинами]—125 пальцев, но длина подошвы ног в 14 пальцев не входит в измерение длины тела.

Шлоки — четвертая и первая половина пятой — объясняют меру тела в ширину. Половина груди от центровой вертикали направо равна 12,5 пальца. Плечо —20 пальцев, предплечье —16, кисть руки —12.

[Объясняю] пропущенное в этих шлоках: [для суставов] локтя и запястья нужно добавить по 1 пальцу.

[Таким образом, ширина тела] от центровой вертикали направо до кончиков пальцев — 62,5 пальца. Соответственно и в левую [сторону] получается столько же. Ширина тела —125 пальцев. Длина и ширина тела равны.

Вторая половина пятой шлоки. Простые люди измеряются мерой локтя, в 24 пальца. [Длина их тела] —4 локтя, или 96 пальцев.

Шестая, седьмая, восьмая и девятая шлоки: более подробное объ-

яснение изложенного выше. Ушниша —4 пальца, высота черепа —4,5 пальца, лоб —4, нос —4, подбородок —4,5 пальца, шея —4, от нее — сердце, пупок, тайное место — в каждом [измерении] по 12,5. Таким образом, в наставлении указывается, что верхняя [половина] тела до тайного места равна 62,5 пальца.

Смысл десятой шлоки: поскольку половой орган скрытый, втянутый в [брюшную] полость, то его мера не определяется, но по длине он равен ушнише, то есть 4 пальцам.

Если таковы некоторые указания по тантре Калачакры, тогда необходимо пояснить тридцатую главу «Самварудайи», в которой приводится иное толкование. Вся глава от [шлоки] «Линейные изображения богов» до [шлоки] «Высшую мудрость обретут быстро» подробно толкует о благе быстрого обретения желаемой святости [которое возможно при условии], если умный художник поймет, какое зло возникает из тех или иных ошибок нарушения канона пропорций, будет рисовать, следуя советам мудрых наставников, имеющих знания, и руководствуясь правилами соразмерности форм, полноты характерных признаков, красоты и других средств эмоциональной выразительности.

«Падмачжан»— комментарий Ратнаракшиты на «Самварудайю» подробно объясняет смысл шлок этой тантры. В его практической главе пространно объясняется и выявляется точный смысл [иконометрической главы тантры]. Это очень хорошо, но о том, как толковало [ее] положения большинство тибетских мудрецов раннего и позднего времени, я не пишу, так как много сомнительного.

Третий раздел. Метрические системы. В нем две [части]: изложение метрических систем и опровержение неприемлемых метод.

Первое: gr.gs-pa'i cha-tshad ltɜ-ba'i me-lon — «Зерцало метрики прославленных»— сочинение великого всеведущего Цзонкхабы, yid-bzhin nor-bu —«Чинтамани»— сочинение Манла-Дондуба, мудреца из местности Лхобраг Мантхан; tshad yig thor-bu «Частности метрики — сочинение ученого мудреца из Гонгар; безымянные прозаические трактаты о метрике — методу [всех] этих [сочинений[изучил под руководством своего святого наставника chos-gyi spyan dang ldan. и пересказал в соответствии с правилами, вытекающими из наставлений шлок учения великих мудрецов высшей тантры.

Здесь семь [пунктов]:

1. Метрика будд самбхогакая и нирманакая.
2. Метрика Чакрасамвары и других [ндамов], риши гневного вида.
3. Метрика бодисатв.
4. Метрика [системы] 9 ладоней — Тары, дакини, Индра, Вишну и другие, хранители сторон, божества планет спокойного вида.
5. Метрика [системы] 8 ладоней — Ямантака и другие бхайрава, гневные божества планет и другие.
6. Метрика системы 6 ладоней — Ганеша и другие, карлики.
7. Метрика шравака, пратьекабудд и обыкновенных людей.

Первая [система]. Для легкого усвоения нужно сложить шлоки.

Сначала проведем центровую вертикаль.
Поле рисунка разделим на равные части.
Для совершенного будды нирманакая
Или самбхогакая
Сколько нужно взять [частей] больших и малых?
Прямо стоящую фигуру
От ушнишн до пяток
Нужно разделить на 10 равных частей.
Для сидящей фигуры — половину этой меры.
Эта часть называется: «лицо»,
«Ладонь», «пядь», а также «большая часть».

Каждая часть делится на 12,5
«Пальца», или «малой части».
Восьмая часть пальца называется «зерно»,
Четвертая часть — rkang
Высота и ширина тела — равновелики —
10 мер, или 125 пальцев.
Поэтому тело, равное в высоту и ширину,
Подобное дереву ньягродха,
Так и называется.
Высота ушниши — 4 пальца,
Высота черепа — 4,5 пальца,
От края волос до урны,
От нее до кончика носа — по 4 пальца,
До края подбородка — 4,5 пальца,
Шея — 4, сердце,
Пупок, тайное место — в
Каждом содержится по [1] мере.
Таким образом, часть тела до лобка —
5 [больших мер], или 62,5 пальца.
Следует знать, что столько же и внизу.
Вертел — 4 пальца, бедро — 2 больших меры,
Колено — 4 пальца, голень — 2 больших меры,
Высота стопы — 4,5 пальца.
Таким образом, 5 больших мер,
Точнее 62,5 пальца.
Верхняя и нижняя [половины] вместе —
10 больших мер, или 125 пальцев.
В ширину: от центровой вертикали
До подмышки — одна большая мера,
Плечо — 20 пальцев,
Предплечье — 16, кисть руки —
Мера 12 пальцев,
В суставах локтя и запястья —
По одному пальцу. В целом одна сторона —
5 больших мер, или 62,5 пальца.
Обе стороны вместе —
Как и прежде — 125 пальцев,
Или 10 больших мер в высоту и ширину.
Не вошедшие в меру высоты и ширины,
Другие измерения нужно также знать:
Чинтамани, украшающее ушнишу,
В ширину и высоту — 2 пальца,
Ширина ушниши — 4 пальца.
Для окружности взять трижды ее собственную [меру].
Завиток урны — [размером] в палец, белый,
Завивается вправо и вверх.
Под ним — промежуток между бровями
Будет 1,5 пальца,
Длина брови — 4 пальца,
Толщина ее в середине — один rkang
Нужно нарисовать красиво, полумесяцем.
От урны вниз
2 малых меры — на [этом] уровне пара глаз.
Также у Шакьямуни, в созерцание
Погруженного, глаза шириной в 2 зерна,
Длиной — в 4 пальца,
От переносицы — на половину пальца
По обе стороны — внутренний угол глаза

В его красной части — половина пальца,
Внешний угол — также половина,
А в целом — мера 1 пальца.
К двум пальцам белого круга склеры
Добавляется 1 палец его черной середины.
В ее середине — самое черное, блестящее — это
Зрачок — пятая часть пальца.
Конец глаза находится на [уровне] ушной впадины.
Высота и ширина переносицы — 1 палец,
Высота спинки носа, постепенно поднимающейся
На конце носа —2,5 пальца,
Ширина [носа здесь] —2 пальца.
Высота и ширина ноздрей — 1 палец,
Ширина крыльев носа —2 зерна,
Глубина ноздрей — мера 1 пальца.
Под носом — середина губ.
Длина падмы верхней губы —1 палец,
Ширина —6 зерен, средней впадины
Углубление —1 зерно.
Длина улыбающегося рта — 4 пальца.
Край свисающей середины верхней губы
[Подобен] клюву пестрого попугая, высота —1 палец,
Длина —2 пальца и 2 rkang.
Свисающая [середина] нижней губы —1 палец.
Верхняя губа в середине — высокая, к краям — понижается,
Нижняя губа — наоборот.
За серединой губ — уголки рта,
Растянутые в улыбке — 1 палец, без одного rkang.
Высота [их] — половина зерна,
Кончики — немного приподняты,
За краем нижней губы — кончик подбородка.
Губы шириной в 2 пальца, выпуклые, полные.
От одного края до другого — 4 пальца.
За ними наружный край подбородка
И внутренний край глазного яблока
На одном уровне по прямой линии.
Точно так же внутренний угол глаза,
Внешний край носа, конец подбородка
На одном уровне по прямой линии.
Ниже подбородка [размером] в 4 пальца —
Шея, красивая, как у бумба,
С тремя округлыми складками.
Первая [складка длиной] в 1 палец без одного rkang.
Вторая —1 палец и 1 rkang.
Третья —2 пальца.
Концы линий,
Постепенно утончаясь, изогнуты вверх.
Ширина шеи —8 пальцев,
Для окружности эту [величину] взять трижды.
[Линия] лба длиной в 8 или 10 пальцев,
По краю волос закруглена подобно луку.
Нижнюю часть лица, начиная от закругления щеки,
На 1, 2, 2,5, 3 пальца
Постепенно сокращая, [сделать] подобной букве «ba»,
Форме кунжутного зерна или яйца.
Красивые лица [бывают] двух видов:
В форме яйца утки или кунжутного зерна.
Для бодисатв и богинь

Необходимо применять этот вид.
Лица гневных и некрасивых [божеств] имеют две [формы]:
Буквы «ba» или зерна nia.
Для героического вида — квадратное [лицо],
Для выражения гнева — круглое.
Ширина уха от края глаза —5 или 4,5 пальца,
От начала щеки —2 пальца,
От уровня переносицы до [начала] щеки
Длина уха —4,5 пальца.
По отношению к высоте средней части бровей
Верх уха рекомендуется делать выше, ниже или на одном уровне.
Выступ тыльной части уха
[Имеет величину] в 1,5 пальца.
От щеки на уровне глаз
Ухо называется «лист».
Ребро — половина пальца.
Выпуклость [уха имеет] форму бутона цветка.
С другой стороны — ушное отверстие.
[Его] ширина и высота — половина пальца.
Остальное подобно rdo gzhung.
Его высота, глубина и ширина — по 1 пальцу.
С другой стороны от него,
Там, где лист уха,
[Находится] shakkula шириной в 2 зерна,
Очертание которого подобно rdo-gzhung.
Выше его rgyun-gyi char [величиной] в 1,5 пальца,
Шириной в 1 палец,
Имеющее четыре углубления.
С другой стороны от низа
Листа уха начинается (legs brtsams-te)
Подобное петле.
Завершение которого называется ka-ka-ni
Очертание [петли] походит на жало скорпиона
Наверху ее [ширина] —2 пальца,
В конце, где ширина в 1 палец,
[Находится] так называемая ушная подвеска,
Естественная из кожи, [ее] ширина — половина пальца.
[Общее] очертание уха напоминает
Форму «бирга».
Ухо в ширину —2 пальца,
В целом в длину —4 или 4,5 пальца.
Мочка в длину —4 пальца,
В ширину —1,5 пальца.
С передней стороны нужно сделать красиво.
С фронтальной стороны расстояние между ушами —18 пальцев,
В живописи —12 пальцев.
С тыльной стороны ширина по окружности —14 пальцев,
Вместе —32 пальца.
Начиная от границы шеи,
Плечо —8 пальцев...

[Примечание]. Если от центровой вертикали [то есть от] середины шеи, отмерить в обе стороны по 4 пальца, то это будут границы шеи. Отсюда отмерить 8 пальцев — это наружный край плеча, так как плечо Прославленного равно 4 пальцам, но из этих двух [измерений] берется первое.

...плечевой сустав —
4 пальца, которые идут на закругление.
От плечевого сустава до подмышки

По пересечению —6 пальцев и 3 зерна,
От подмышки до плеча —9 пальцев,
В окружности —24 пальца.
Плечо —20 пальцев.
Предплечье — 16 пальцев.
Окружность [каждого] равна своей длине.
Окружность запястья — $^{2}/_{3}$.**
[Суставы локтя] и запястья — по 1 пальцу.
Мера в живописи — 1/3 окружности.
Ладонь в ширину и длину — 7 пальцев.
Ширина [ладони у] основания пальцев —5 пальцев.
Средний палец —5 пальцев,
Безымянный и указательный — меньше его на полозину сустава.
На половину сустава безымянного
Мизинец меньше. Пальцы
Имеют три равных сустава.
Ноготь [занимает] половину сустава.
[Его] цвет — красный, поверхность — выпуклая.
2/3 длины каждого пальца
Составляют его окружность у основания.
2/3 [окружности] основания — толщина середины [пальца],
2/3 этой величины — толщина кончика [пальцев].
Постепенно утончая толщину, [сделать пальцы] гибкими.
От запястья на расстоянии 4 пальцев
Начинается большой палец [длиной] в 4 пальца,
Состоящий из двух суставов, ноготь которого
Доходит до половины начального [сустава] среднего пальца.
Окружность большого пальца —4 пальца.
От основания мизинца
До запястья —5 пальцев.
Ладонь украшена счастливыми знаками.
Расстояние между подмышками — 25 пальцев
Одинаково как впереди, так и сзади.
Ниже подмышек толщина
Боков тела — по 8 пальцев.
Весь объем —66 пальцев.
Высота соска —1 зерно,
Ширина —4 зерна по окружности.
От середины основания шеи
До сосков — мера шалгана,
От них до пупка —14 пальцев.
Ширина [тела] на уровне сосков —
Спереди и сзади по 22,5 пальца.
[Ширина] боков — по 12 пальцев.
В целом объем —69 пальцев.
От сосков [отступить] вниз на 2 пальца.
На этом уровне [ширина] тела спереди и сзади —20 пальцев.
[Толщина] боков — по 10 малых мер,
В целом объем —60 пальцев.
На уровне пупка ширина [тела] — 16 пальцев,
Для объема [эту величину] взять трижды.
Ниже пупка [ширина тела] —15 пальцев,
Умножив на три, получим меру объема.
Талия — тонкая, составляет половину объема.
Пупок в ширину и высоту —1 палец,
Глубокий, закручен в правую сторону.
Ниже пупка на 8 пальцев,
[Ширина торса] в [верхней части] таза —18 или 19 пальцев,

Умножив это на три, получим окружность объема,
В живописи —18 пальцев.
Ягодицы —8 малых частей,
Высота их — 3 пальца.
Ширина верхней части бедра в живописи — шалган.
Умножив его на три, [получим] объем.
Ширина средней части бедра —
10 пальцев, тройная мера — объем.
Мера колена —7 пальцев.
Ширина середины голени — 6 пальцев,
Ширина лодыжки —5 пальцев.
Объем этих трех достигается утроением меры.
Постепенно утончая, [ноги] нужно сделать красивыми.
Подошвы стопы —12 пальцев.
Первый и второй пальцы — по 2 пальца,
На 6/10 второго пальца
Короче третий палец,
На 1/8 его [длины] короче четвертый палец,
Мизинец короче на 1/8 часть его [длины].
Окружность большого пальца —5 пальцев,
Объем [остальных] четырех равен их длине.
Ширина [пальцев] в живописи —1/3 их длины.
Все пальцы имеют два сустава,
Ногти — половина сустава.
Длина стопы вместе с пальцами —
14 пальцев.
У основания пальцев
Ширина стопы —6 пальцев,
В середине —5 пальцев,
В пятке —4 пальца.
Выступ пятки — 2 пальца.
Высота стопы у основания большого пальца —
2 пальца. Это следует знать.
Высота [подошвы стопы] от мизинца до пятки —
1 палец.
Плоскость подошвы украшена
Чакрой и другими счастливыми знаками.

Эта метрика совершенного Будды в некоторых сутрах излагается иначе, поэтому, положив в основу неизменности образа правильную меру, зная, как изобразить статность и величественность телосложения, [особенности] облачения, умиротворенность, милосердие и другие эмоции, пользуясь [разнообразием] формы глаз, лица и другими [средствами выразительности], надлежит, кроме [соблюдения правил] характерности и соразмерности, украсить все это искусством мастерства исполнения.

Второе. Изложение метрики Чакрасамвары, гневных риши и других.

Проведя сначала центровую вертикаль,
Нужно разделить ее на 12 частей.
Падма —3 пальца,
Постамент солнца —1 палец,
Высота 'jigs-byed dus mtshan — 8 пальцев,
Вместе 1 шалган.
Наверху одна часть — диадема и
Пучок волос — 10 пальцев,
Драгоценное навершие —2 пальца,
В целом —1 шалган.

Остальные 10 частей — само тело.
Высота черепа —4,5 пальца,
Лицо —12,5 пальца.
Горло —4 пальца, сердце,
Пупок, тайное место — в каждом [отрезке] — мера шалгана.
Вертел —4 пальца, бедро —2 шалгана,
Колено —3 пальца.
В сочленениях сверху и снизу — по 2 пальца,
Голень —2 шалгана, высота стопы —4,5 пальца.
Высота и ширина тела равны.
Эти признаки Калачакры, Хэваджры,
Махамайи и других нужно знать,
А также соблюдать соответствие
Позы, атрибутов и других [признаков]
Облика каждого из них.
Наставление о 5 пядях наклона [тела] вправо:
К промежутку от пятки левой ноги
До кончиков пальцев правой
Нужно добавить 14 пальцев [длины] стопы.
Ваджра тайного [места] — 4 пальца,
Ее чинтамани —2 пальца, окружность 6.
Длина висящей мошонки —5 пальцев,
Ширина ее —4 пальца.
Если нет dus mtshan и другого,
То 8 пальцев добавляются к постаменту из лотоса.
Особенности [изображения божеств] наподобие Калачакры:
Мандала луны, солнца, dus me sgrag gcan
[Расположены] в четыре этажа,
На каждый из них необходимо отвести по 1 пальцу.
Описанные выше четыре вида лиц
У Демчога соединены в его четырех лицах.
Основное лицо — круглое, гневного выражения.
Левое лицо — квадратное, героического выражения.
Правое лицо — овальное, сладострастного выражения.
Лицо сзади — форма кунжутного зерна, томное выражение.
Ширина глаз основного лица —1 палец и 1 rkang.
Длина 3 пальца.
Рот раскрыт, зубы слегка оскалены,
Промежуток между верхними и нижними зубами —2 зерна.
Междубровье слегка сморщено гневными складками.
Гневные риши иного вида.
Ширина глаз правого лица —1 палец,
Длина —3 пальца,
[Глаза] красивые, как лепесток лотоса.
Ширина глаз левого [лица] —1 палец и 1 зерно,
Длина —3,5 пальца.
Ширина [глаз лица] сзади —6 зерен,
Длина —3,5 пальца.
Красивые, как живот рыбы,
Их форма такая же, как у богинь.
Ширина эманированных лиц:
В скульптуре —10 пальцев,
В живописи —[ширина] лиц справа и слева —4 пальца,
[Ширина] лица сзади —1 палец.
Соответственно умножению эманированных рук
Толщина плеча немного увеличивается.
У Калачакры шесть [пар] рук,
Все они равны [по величине] основным рукам.

Атрибуты и украшения рук,
Соответствующие стилю риши и тантр,
Нужно выполнить с должным старанием
И пониманием сказанного.

Третье. Изложение метрики бодисатв.
10 мер по 12 пальцев.
Пучок волос — 10 или 8 пальцев.
Глаза шириной в половину пальца, длиной в 3,5 пальца.
Правило деления на части в высоту и ширину
Следует понять в общем из предыдущего [объяснения].
Применяется два стиля: одежда и украшения принца,
Атрибуты аскета,
Особенности живописного изображения
Авалокитешвары тысячерукого и тысячеглазого:
Основных рук —40,
Остальных —960.
Круги рук нужно разделить на пять рядов.
Каждый [ряд] из этих пяти [рядов]
Разделить на шесть групп.
[Ряды] внутри этих шести групп
Делятся на 12, 14, 16,
18 и 20 частей.
На все эти части поровну
Делятся шесть групп эманированных рук.
На ладонях рук изобразить глаза.
Таким образом получится 1000 рук
И 1000 глаз, не больше и не меньше.
Каково протяжение эманированных рук?
Наверху не доходят до ушниши головы,
Внизу не доходят до колена.
Необходимо знать сказанное.

Четвертое. Изложение метрики [системы] 9 ладоней.
Тары и другие дакини,
Вишну и другие хранители мира,
Спокойные божества планет и другие —
В высоту и ширину одинаково 9 мер;
Поскольку шалган —12 пальцев,
[В общем] будет 108 пальцев.
Лицо, сердце, пупок
Тайное место — в каждом [делении] по большой части.
Высота черепа, шея, стопа.
Колено — в каждом по 3 пальца.
От тайного места до черепа —4,5 шалгана.
Бедро и голень — по 2 шалгана.
Вместе со стопой и коленом
Ниже тайного места — опять 4,5 шалгана.
Таким образом, в высоту —9 больших частей.
От центровой вертикали [по линии] сердца
До подмышки —10 пальцев,
Плечо —18 малых мер,
Предплечье —14,
Кисть руки —12 пальцев,
Вместе —54 пальца,
Или 4,5 меры.
Правая и левая [половины] вместе
В ширину [составляют] также 9 больших мер.

Расстояние между сосками — 8 пальцев,
Для окружности эту величину помножить на три.
[Груди] в высоту — 4 пальца,
Должны быть округлыми и упругими.
Высота волос, прибранных в пучок,—
6 пальцев. [Прическа] у богинь красивая.
У Ваджраварахи и других
Слегка разгневанный вид.
Глаза в ширину — 1 палец, в длину — 3 пальца.
Лица богинь типа Тары имеют такое же
[Выражение], как тыльное лицо Демчога.
Нижняя часть тела ('phel-ka?) обширная
Бедра (tshang-ra?) очень широкие.
[Одно] плечо слегка приподнято,
[Другое] плечо на 1 малую меру
Опущено. Головка плеча округлая.
Необходимо знать, что форма
Талии, запястья и других [частей]
Отличается гибкостью и тонкостью.

Пятое. Изложение метрики [божеств по системе] восьми ладоней.
Ямантака и другие бхайрава,
Гневные божества планет и другие —
Длина [их тела] составляет 8 мер.
Шалган [содержит] 12 пальцев,
[Длина лица] с разинутым ртом — 14 пальцев,
[Для этого] от 4 пальцев шеи половина прибавляется к [лицу].
Сердце, пупок, тайное место —
В каждом [измерении] должна быть мера шалгана.
Бедро и голень — каждое по 18 пальцев.
2/3 бедра прикрыты животом.
Стопа и колено — каждые по 4 пальца.
Таким образом, получается 8 мер
Вместе с частью бедра, прикрытой животом.
Высота черепа вместе с волосами
Должна составлять 1 шалган.
Бхайрава следует [изображать]
С гневными морщинами,
Разинутым ртом, сморщенным носом,
Красными и круглыми глазами.
Ширина груди — 20 пальцев,
Плечо — 14 пальцев,
Предплечье и кисть руки — в каждом мера шалгана.
И в ширину, таким образом, [получается] 8 больших мер.
[Длина] стопы — 14 пальцев.
Между широко расставленными пятками — 3 шалгана.
Драгоценная тиара — 6 пальцев,
rigs-ky'i bdag-po — 4 пальца.
Глаза и нос — по мере большого пальца
[Содержат] 2 пальца.
Губы разинутого рта — каждая по 1 пальцу.
Свес мошонки — 4 пальца.
Пупок глубиной в 1 палец.
Изображение массивности и неистовой силы
Должно носить печать мудрости.
Следует знать сказанное.

Шестое. Изложение метрики [божеств по системе] 6 ладоней.
Бхайрава карликового [роста] и другие;

Лицо —1 шалган,
Сердце, пупок, тайное место —
В каждом измерении — мера шалгана,
Бедро —1 шалган, закрыто животом,
Голень — мера шалгана,
Высота черепа, шея, коленный сустав,
Высота стопы — в каждом 3 пальца,
Не считая части, закрытой животом,
[Всего получается] 6 шалганов;
В ширину: грудь —20 пальцев,
Плечо, предплечье, кисть руки —
Для каждого измерения следует взять по шалгану.
В сочинении «Криясамуччая» излагается метрика
Ганеша и других карликов:
Лицо — мера пяди, от шеи
До тайного места —2 ладони,
Отсюда до подошвы ног — опять 2,
В итоге получается 5 пядей.
Укрощенные бхута —3 пяди,
Ветала —11 ладоней.

Седьмое. Изложение метрики шравака, пратьекабудд и обыкновенных людей.

В высоту — 3,5 локтя,
В ширину —4 локтя. Метрика людей
Изложена в сочинении dri-ma med-pa'i od[1],
Подробном комментарии на [тантру] Калачакры.
Измерение лица, шеи и других частей
В основном понятно из прежнего изложения.
Придерживаясь общих правил, тело святых
Нужно [изображать] измеряя обычной мерой
И сообразуясь с изложенным.

На этом завершается изложение систем метрики изображения тела.

Второе. «Опровержение неприемлемых метод, искажающих смысл вышеизложенного».

Полный текст трактатов тех тибетских мудрецов, которые по-другому излагали учение о метрике, малоизвестен, и поскольку сейчас уже нет мудрецов — продолжателей традиции sprul-ku mkyen-brtse, byiu и других, я не знаю, как они толковали метрику, основанную на учении сутр и тантр.

Широко распространены метрические системы, основанные на сочинении мудреца из местности Мантхан, которое называется «Чинтамани», и комментарии Ратнаракшиты, ученого наставника и толкователя тантры «Самварудайи». И то, что теперь большинство художников [областей] Уй, Цзан, Кам руководствуются этим учением, премного служит благу ближних.

И поскольку иногда появляются отклонения от правил этих сочинений, нужно хорошо поразмыслить о том, что не следует загрязнять око мудрости пылью вредных искажений и малейших нарушений [правил].

[Поясняя] это, [приведу] примеры недопонимания положений «Самварудайи». Из комментария к «Самварудайе»: «Сделав ушнишу на голове будды Самвары, для пучка волос [нужно взять] 12 [пальцев]». На основании этого извлечения делают весьма странное заключе-

[1] Bsdus-pa'i rgyud-kyi rgyal-po dus-kyi 'mkhor-lo'i 'grel bshad rtsa-ba'i rgyud-kyi rjes-su'jug-pa stong-phrag bcu-gnyis-pa dri-ma med-pa'i 'od ces bya-ba. Toh. 1347

ние, что поверх ушниши тех, у кого длина тела 10 мер, для пучка волос и диадемы имеется [еще] 12 [пальцев]. Если поразмыслить об этом суждении, что ушниша не входит в [меру] пучка волос, то обнаруживается, что источник как раз и указывает на то, что входит.

Об этом из тантры:

«Стопа или ладонь —12,
[Это] мера божества в живописи».

Смысл сказанного: в самом теле —10 мер, в постаменте и ушнише — по 1 мере, а всего —12 мер. Из комментария к «Самварудайе» не следует, что у этих шлок иной смысл. Способ толкования по комментарию объясню ниже.

Далее из «Самварудайи»:

«Сначала — линия Брахмы,
Пять частей — постамент,
У тела, имеющего три изгиба,
Лицо равно плечу.
Мера —12 частей».

Значение этих выдержек из тантры: для изображения тела главенствующих богов мандала Самвары сначала проводится линия Брахмы и отмеряется пять пядей наклона [тела] вправо. Тело имеет позицию тройного изгиба и делится на части в соответствии с мерой. И эта мера для Самвары и будд самбхогакая равна 12,5, поясняется в комментарии. Исказив это правило, полагают, что мера равна 12 частям, и нисколько не считаются с разъяснением, что это — мера рядовых существ.

В комментарии говорится, что мера 12 частей берется не для Будды, а для рядовых. Смысл суждения о том, что меру 12 пальцев необходимо применить к другим, кроме будды, может понять и глупец. Вы же эти шлоки трактата считаете указанием, что мера 12 пальцев применяется для Будды, как и для рядовых существ. Это суждение — [пример] абсолютного непонимания.

«Стопа, или ладонь —12.
Форма богов в живописи».

Смысл сказанного в комментарии толкуется так: «Для живописного изображения рядовых божеств [применяется мера] ладони в 12 частей». Сказанным утверждается, что, разделив богов по форме тела на рядовых и неординарных, для тела рядовых богов необходимо применять меру 12 пальцев, для тела неординарных, [например], Будды, указана мера 12,5 пальца. Но это указание не стремятся понять как следует. Если сопоставить первое и второе наставления из комментария, то метод «Самварудайи» в том и состоит, что для тела Будды в длину и ширину требуется 125 пальцев. Поэтому, согласовав два изречения: первое — «других, кроме Будды» и второе — «форма рядовых божеств», необходимо вникать в содержание трактата! Разве разумно ходить по краю пропасти, не глядя, куда идешь.

Изречение «стопа, или ладонь —12» означает, что ладонь состоит из 12 частей, но отнюдь не то, что нужно взять 12 ладоней. Поскольку это ясно объяснено в комментарии, нужно различать [что к чему].

Еще из «Самварудайи»: «от сосков грудь равна стопе». Смысл этого изречения по комментарию: «Грудь между подмышками, выше сосков, и между горлом и пупком равна 25 малым частям в соответствии [с мерой] ладони». Таков смысл сказанного: ширина груди между подмышками равна 25 пальцам, а в промежутке между горлом и пупком также 25 пальцам, то есть мера одинаковая. И хотя смысл сказанного невозможно отрицать, толкуют по-иному.

О том, что берется за основу указания источников о ширине груди: из тантры — «середина, именуемая шеей, середина...» Если следо-

вать методе текста, то для ширины груди рекомендуется 25 пальцев — так поясняется [вышеприведенная] шлока.

Далее из шлок тантры:

«[От] середины, именуемой «шея», середина,
в отличие от меры бога богатства, 2 ладони».

Сказанное ты превратно толкуешь как: «от середины шеи — 2 ладони» и обвиняешь учителя Ратнаракшиту.

О том, как Ратнаракшита объяснял смысл шлоки: «От середины, именуемой «шея» и т. д. Из комментария: «От края шеи, ширина которой 8 малых частей, по направлению плеча отмерить в обе стороны по 1 мере, отбросив по 2 пальца на закругление плеча». Таков смысл сказанного. И хотя названная шлока трактует о ширине плеча, ты считаешь это мерой ширины груди.

Одним словом, те шлоки тантры, в которых указана мера плеча, принимаются за основу указания ширины груди в 25 пальцев, тогда как на ширину груди в 25 пальцев указывает шлока «от сосков грудь равна стопе». Если вникнуть в смысл сказанного, поняв объяснение, то все [будет] ясно.

И тем не менее ты отмеряешь от края шеи меру плеча и 4 пальца для руки (плечевого сустава — *К. Г.*) и считаешь, что это никоим образом не противоречит шлокам комментария на тантру. Поэтому ты должен соблюдать суть комментария, как клятву, и быстро отрешиться от того, что не соответствует самой методе.

Далее из «Самварудайи»: «пять частей — постамент». Смысл этого изречения поясняется как 5 пядей наклона [тела] вправо.

Такова величина расстояния от пятки левой ноги до кончиков правой включая [длину] подошвы стопы — 14 пальцев, а между пятками — 4 больших меры без 4 пальцев — таково пояснение в примечании.

Ошибки в подсчете количества пальцев: если большая мера содержит 12 пальцев, то от кончиков пальцев правой [ноги] до [ее] пятки — 14 пальцев. Таким образом, получается шалган плюс 2 пальца, остальное — 3 шалгана и 10 пальцев. Между пятками — 4 шалгана без 2 пальцев, поэтому не может быть, чтобы не хватало 4 пальцев.

Если считать, что большая мера содержит 12,5 пальца, то между пятками будет 4 шалгана без 1,5 пальца. Опять же: откуда может не хватать 4 пальцев?

Еще для примера твоего толкования практической метрики: из [раздела] об относящихся к подобным Самваре — «шалган 4 пальца бедро». Это место хотя и поясняется в примечании, но все же не ясно, почему длина в примечании и в самом руководстве не сходится.

По правилу из комментария к «Самварудайе», в промежутке между началом бедра и концом голени содержится 7 малых мер. Из-за незнания наставления возникает [сомнение].

Таким образом, в бедре и голени [содержится] по 25 пальцев, коленная чашечка — 3 пальца, в ее сочленениях сверху и снизу по 2 — в целом 4 пальца, всего же получается 57 пальцев — так сказано в комментарии. По-вашему же не иначе, как 46,5 пальца, если мера состоит из 12 пальцев, то не иначе, как 49 пальцев. В этом суждении нет соответствия [приведенному] абзацу.

Одним словом, наставление, только что приведенное перед этим, гласит, что нижняя половина тела от основания мошонки до конца пятки [равна] 63. Далее там же сказано, что это характерные признаки и Будды, и Демчога. Прося положить в основу эти суждения, я неустанно повторяю: «Считайте, сколько находится пальцев в частях!» Когда в этом абзаце [в сноске, написанной] над строкой основного [текста], поясняется смысл шлоки из «Самварудайи», ты возражаешь, что поскольку к сумме 2 мер бедра, 3 пальцев колена и другого, как указано выше, присчитывается 4 пальца высоты стопы и добавляется 1 палец

в соответствии с разъяснением комментария, то, [следовательно], в нижней половине тела — от начала мошонки до пяток будет 60 пальцев. Это толкование очень путаное, тогда как [добавляется] для того, чтобы нижняя половина тела достигла 62 пальцев.

«Бедро — 2 меры и шалган 4 пальца» — эти два утверждения [кажутся] явным и наивысшим противоречием. Если же обдумать, почему в комментарии говорится о добавке одного пальца, то ясно, что именно для получения высшей [соразмерности] тела. Если по-твоему [это] опять ошибка.

К прежним 57 пальцам, добавив 4 пальца высоты стопы, получаем 61. Говорят, что это противоречит указанию о 63.

Хотя в комментарии на тантру об этом не указано буквально, но рекомендуется некая мера «вертел». Добавив для требуемого 1,5 пальца к прежней [сумме] 61, получим точное соответствие нижней половины тела 62,5 пальца. Где же здесь ошибка? 63 или 62,5 — здесь разница только в округленном или дробном [подсчете].

Далее в примечании: «'jigs-byed dang dus mtshan — мера главенствующих и рядовых одинакова», но в комментарии нет этого суждения.

Из тантры: «Обрамление, зонт, постамент — ошибка в преуменьшении [этих] трех». Говорят, что раз так написано, нужно делать большой постамент, но наставление указывает, что то и другое нужно делать правильно.

Для [тела] главенствующих нужно 10 мер, это ясно из того, что говорится в наставлении. Поясню положения, не разъясненные в наставлении: тело главенствующих [божеств] — 10 мер, или 5 локтей, но каждый этот локоть, взятый в малых мерах мандала, больше на 4 малых меры.

Хотя никто из индийских и тибетских мудрецов не толковал об [измерении] места, занимаемого богами, одни знали, другие не знали о возможности совмещения меры тела в 5 локтей в пространстве в 4 локтя. По традиции знаменитых мастеров, существовало правило размещения 'yigs-byed dang dus-mtshan по соответствующему порядку на правой и левой [сторонах]. По-твоему, меры [измерения] постамента и тела одинаковы, но если постамент солнца, измеряемый в малых мерах мандала, привести в соответствие с мерой 10 шалганов для протяженности [тела] главенствующих божеств, то он увеличится до 20. Длина постамента будет вдвое длиннее тела главенствующих [богов], такое изображение подобно спрятанному сокровищу, но то, что не относится к ощущаемому практически, не имеет основания и быть видимым.

О разделах. Первый раздел объясняет метрику будд нирманакая, наделенных обликом принявших монашеское посвящение. Второй раздел — Вайрочана и другие, наделенные обликом чакравартина. Приведенное объяснение метрики самбхогакая и нирманакая в названных разделах не содержит каких-либо различий, не соответствующих смыслу.

Шестой раздел излагает метрику Брахмы, Индры и других хранителей мира. Седьмой раздел излагает метрику якша, ракшаса и других бхайрава. Выделив эти разделы, в которых метрика бхайрава изложена несистематично, и поясняя каждый из них, необходимо подчеркнуть особенное в первом и втором. Поскольку это неизвестно, то нужно сказать следующее: о шестом разделе в трактате «Самварудайи» — «Бхайрава и бхайрави и dbang-phyug-ma изображаются [длиной] в 10 ладоней». Об этом извлечении в комментарии сказано: «необходимо знать, что 10 ладоней от края постамента до края волос».

Оттуда же: «толстые, короткие, с отвислым животом Ямантака и

другие бхайрава—8 пядей». Приведенные изречения поясняют именно меру тела 8 пядей.

Далее, в седьмом разделе от [шлоки] «Для гневных якш» до [шлоки] «Длина и ширина — 96 пальцев» излагается также метрика тела 8 пядей.

В шестом разделе Брахма, Индра и другие помещены в разделе 8 мер, но в комментарии на «Самварудайю» о них говорится в пояснении к пятому разделу от [шлоки]: «Индра, Вишну, наги — их мера...»

То, что написано, да будет обращено к тем, кто обладает умом, понимающим правильно услышанное.

Далее, у Ганеша и других карликов в [измерениях] лицо, сердце, пупок, тайное место по 1 шалгану. Высота черепа, горло, коленный сустав [содержат] в целом 1 шалган. Голень — шалган. Всего получается 6 ладоней. Делая по этой системе, [нужно знать], что шалган бедра, закрытого животом, не подсчитывается, соответственно необходимо учитывать, что у бхайрава, [относящихся к системе] 8 пядей, 2/3 бедра, прикрытого животом, выбывают из подсчета частей, поэтому по необходимости получается 7 пядей.

У бхайрава 8 пядей высота черепа не входит в меру длины [тела]. У карликов 6 пядей высота стопы не входит в меру [длины] тела. Это необходимо знать.

Действительно, сейчас немного получивших звание путем испытаний. Некоторые вступали на путь познания под руководством умудренных опытом. Этот порядок существовал издавна, но он не применялся, так как в разных местностях была своя метода. Экзамены еще мало применяются, но они существуют и поскольку на них требуют [знания] истинных правил, спрашивая объяснение [руководств] абзац за абзацем и по правилам логики, то я не хочу распространяться об ошибках.

Хотя и нужно знать позиции тела, особенности формы, украшения, постамент, обрамление и т. д., но, опасаясь множества деталей, здесь не описываю [их]. Эти и другие правила необходимо знать. Если ревностно стремиться к мудрости, то нужно постигать и другое.

Все известное о чертежных схемах теперь закреплено в практических руководствах [по композиции], и соответствующие им правила начертания линий подробно и хорошо описаны в «Вайдурья-ясэл»—сочинении Санчжай Чжамцхо, прославленного деятеля горной страны. Поскольку в нем нет каких-либо отклонений [оно] вполне удовлетворительно для тех, кто стремится к постижению смысла, другим же объяснять смысл шлок наставлений, которые должны завершать практическое умение,— это чрезвычайно трудная задача.

Четвертый раздел. «Благо соразмерных построений».

Здесь две части: «Общая польза исполнения изображений» и «Польза пропорционального, совершенного исполнения»[1].

Второе. «Благо соразмерных построений». Из «Самварудайи».

«Изображение, обладающее истинным качеством
И соответствующими признаками,
Наделенное красотой соразмерности,
Становится священным благодаря этому».

[Эти шлоки] наставляют, как скомпоновать мудро красивое изображение посредством пропорциональности и [соответствия надлежащему] типу.

---

[1] Перевод текста первого параграфа четвертого раздела не публикуется.

Оттуда же:
«Все части, преисполненные красоты,
Драгоценность умиротворенности,
Тело без недостатка и излишка,
Соответствие указанной пропорциональности —
Все это необходимо [объекту] поклонения.
В соответствии с особенностями своей формы,
[Выражением] милосердия и погруженности в созерцание,
Чистым цветом [тела] — во всех этих [признаках]
Божество должно быть точно [изображено].
Все характерное выполняя правильно,
Быстро обретут мудрость».

В [приведенных] выдержках говорится о том, что исполнение соразмерных изображений приводит к быстрому постижению желаемой мудрости, поэтому наделенные способностью рисования, руководствуясь [советами] мудрых наставников, постигая правила метрики и исполняя изображения, соответствующие истине, творят большое благо для себя и ближних.

Пятый раздел. Ошибки несоразмерности.

Из тантры: «Три больших ошибки — удлинение
Подбородка, шеи, голени —
Непременно из-за [своей] магической сущности.
Приводят к упадку и изгнанию из страны».
Далее:
Обрамление, зонт, постамент —
Здесь три ошибки преуменьшения
Благородных приводят к смерти
И осуждению друзьями.
Эти большие упущения
Необходимо хорошо распознать».

Комментарий разъясняет последствия трех [ошибок] удлинения: заслуга правильных, истинных изображений воздается благом добродетели и большой мудрости, а противоположное принесет ущерб в настоящем и будущем. Названный комментарий к основной тантре говорит: «Воздаяние за ошибки несоразмерности принесет много страданий в настоящем и будущем перерождениях». Поэтому стремящиеся к добру должны заботиться об этом усердно, но не следует с горячностью предаваться соперничеству.

Шестой [раздел]. Об истинных качествах художника и милостынедателя.

Из тантры:
«Обучающимся художникам необходимо
Рисовать, компонуя правильно и хорошо,
Все характерное исполнять правильно и совершенно,
Соблюдая законы красоты формы».

Художникам нужно знать, что в деле мастерства необходимо строго соблюдать дисциплину [всего] жизненного поведения, вникать в правила соразмерности, знать, как выразить красоту в формах тела, и другие правила изображения, но особенно художникам нужно объяснять так называемые четыре совершенства.

Из тантры:
«[У] воспитанного и набожного юноши
Чувства ясные, сомнений нет,
Нет злобы и насмешки.
[Он] восхищен мудростью,
Терпелив и великодушен».

У воспитанного и набожного старца ясный разум, нет дурных сомнений и раздумий, нет злобы и хулы ради противоречия. Он умудрен

в правилах рисования, понимает благо искусства, терпеливо выносит лишения и к милостынедателям относится с любовью и добротой. [Все это] необходимо объяснять.

Из тантры Mi-gyo-ba'i rgyud

«Художник должен совершать омовения
И быть чистым, как брахман».

В различных разделах тантр объясняется, что необходимо знать обеты, изложенные в тантрах и [в сочинениях на их основе], [относящиеся] к живописи на холсте и другим [занятиям по искусству] и которые нельзя нарушать. Вообще [всем] исполняющим культовые изображения: высшим — гецулам, средним — гелунам, или низшим —мирянам, принявшим обет поста,— необходима мудрость. Особенно иконописцам необходим обет чистоты, [об этом] неоднократно говорится в тантрах, высших и низших. И рядовым мирским художникам и другим необходимы обеты.

Поэтому необходимо хорошо знать доктрину, изложенную [на основании] приведенных выше источников, сочинения о метрике [под названием] «Чинтамани», [составленного] мудрецом [из местности] Мантхан, [сочинения] «Зерцало соразмерности» и другие.

Художники сами должны стремиться к совершенному исполнению, но не следует кружить другим головы всякого рода самодеятельным и несерьезным художеством, помышляя только о добывании доходов, еды и питья. Что же касается милостынедателя, то в тантре rab-gnas-kyi rgyud говорится: «Неудовлетворенный художник не вкладывает мудрости в [изображение] божества, еще до рамная нужно возрадовать художника».

Познавая долг милостынедателя, о котором говорится подробно в сочинениях о метрике, необходимо этот обычай укреплять и распространять. Из сказанного ясно, каково благо исполнения изображений и другого, поэтому единение и взаимная поддержка художников и милостынедателей умножают благополучие и процветание страны.

...«Трактат о соразмерности облика богов, составленный на основе [руководств об] изображении Татхагаты, называющийся «Переправа мудрецов».

...руководствуясь неоднократно высказанным пожеланием чжанчжа-ринбочэ Ешей-Дамби-Донмэ-Балсанбо... ачжа-гучжэ Лобсан-Данби-Чжалцхан-Балсанбо... составил в монастыре Юнхэгун, [находящемся] в предместье столицы Хана Восточной стороны.

---

* Стр. 182. Пропуск в тибетском тексте следует читать: «море», «море».
** Стр. 187. В тибетском тексте gsum chu gnyis следует — gsum cha gnyis.

ཨཱ། །ལྷ་སྐྱེའི་ཆ་ཚོད་བདེ་བླག་ཏུ་
རྟོགས་པར་བྱེད་པའི་མན་ངག་ཐེག་གཅོ
རྒྱལ་བ་ཐམས་ཅད་ཀྱི་ཐུགས་ཀ་བདེ་བའི་ཡུལ་
བཟང་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས། །

།དཀོན་མཆོག་གསུམ་མ་བྱས་འཚལ་ལོ།

ཁྱོད་ཀྱིས་མིག་ནི་རབ་འཕྲེད་ཅིང་།
ཁྱིད་པའི་རྒྱུ་རྟུ་གཅོད་པའི་གཉེན།
གང་ལ་གསོས་མཆོག་དེ་མངའ་བའི།
བླ་མ་ལྷུག་པའི་ལྷུ་ལ་འདུད།

རྒྱལ་བས་གསུངས་པའི་སྐུ་གཟུགས་ཚད།
ཆུད་དང་འགྲེལ་པའི་དཀོངས་པ་བཞིན།
སྤྱོད་རབ་མཁས་པའི་རྗེས་ཞུགས་ཏེ།
ཅུང་ཟད་རྟོགས་པར་གཞན་དུ་ཕྱེས།

འདིར་ནི་དོན་དོར་མདོར་བསྡུས་ཏེ།
ཐིག་རྟགས་རྗེ་ལྟར་འདེབས་པའི་ཚུལ།
ལག་ཏུ་ལེན་པའི་མཐ་ངག་ནི།
འདྲུག་པ་བདེ་བའི་ལམ་བཟང་ཐུ།

དེ་ལ་བྱོག་མར་སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་ཐིག་གི་གྲངས་དང་མིང་ལ་
མི་མོངས་པར་ཐུ་བའི་ཕྱིར་འདིར་བརྗོད་པར་ཐུ་སྟེ། ཀུ་
དང་པོར་བཞུགས་པའི་ཐིག་ལ་དཀྱུས་ཀྱི་ཐིག་དཀུ་དང་། འཕྲོད་
ཐིག་བཅུ་གཉིས་དང་། རྒྱར་ཐིག་དྲུག་གོ། དང་པོ་དག་ནི་
དབུས་སུ་ཚངས་པའི་ཐིག་དང་། གཡས་གཡོན་དུ་ཕྲེག་
པའི་ཐི་གཉིས་དང་། དེ་བཞིན་དུ་དཔུང་བའི་ནང་དང་
དཔུང་བའི་ཕྱི་དང་ལུས་མོའི་ཕྱི་མཐའི་ཐིག་གཉིས་གཉིས་
ཏེ། འཕྲེད་ཐིག་བཅུ་གཉིས་ནི། གཅུག་ཏོར་ཀྱི་

ཏོག་གི་ནོར་བུའི་ཐེག་དང་། དེ་བཞིན་དུ་གཙུག་ཏོར་དང་། ཐྲོད་དཔངས་དང་། སྐུ་འཚམས་དང་། ཀོས་ཀོ་དང་།མགྲིན་པ་དང་།ཐུགས་ཀ་དང་། ལྟེ་བ་དང་། ལྟེ་འོག་དང་།གསང་གནས་དང་། ཞབས་བསྟོད་འཚམས་དང་། དཔུས་མེའི་འོག་མཐའི་ཐེག་ཏེ་བཅུ་གཉིས་སོ། རྒྱར་ཐིག་དྲུག་ནི། མཆིལ་གཡས་གཡོན་གྱི་ཐིག་གཉིས་དང་། དེ་བཞིན་དུ་སྐེ་རྒྱུས་གཡས་གཡོན་གྱི་ཐིག་གཉིས་དང་། དཀྱིལ་དབུང་བསྟོད་བའི་ཐིག་གཉིས་ཏེ་དྲུག་གོ། ཡང་ཞལ་གྱི་ཐིག་ལ་སྐྱེ་མ་དང་། སྐྱེ་གྱི་ཡས་དང་མས་དང་། ཤངས་རྩེ་འི་ཐིག་ཏེ་འཛེད་ཐིག་བཞི་དང་། འགྲམ་ལ་གཡས་གཡོན་གྱི་ཐིག་གཉིས་དང་། སྐྲོན་གཡས་གཡོན་གྱི་ཐིག་གཉིས་ཏེ་དཀྱུས་ཐིག་བཞི་དང་། ཤངས་ཀྱི་གཡས་གཡོན་གྱི་རྒྱར་ཐིག་གཉིས་དང་། སྐྱེ་གཞུ་གཡས་གཡོན་གྱི་རྒྱར་ཐིག་གཉིས་དང་། སྐྱེ་རྩ་གཡས་གཡོན་གྱི་རྒྱར་ཐིག་གཉིས་ཏེ་རྒྱར་ཐེག་དྲུག་གོ། དེ་ནི་ཐིག་དེ་རྣམས་འདེབས་ཚུལ་ལ། ཐོག་མར་ཚངས་ཐིག་བཏབ་སྟེ་དེ་ཉིད་ནོར་རམ་ཆ་ཐུན་བདུན་བཅུར་བགོ་སྟེ། དང་པོར་ནོར་བུའི་ཏོག་གི་འཛེད་ཐིག་གདབ། དེ་ནས་ནོར་གཉིས་ན་གཙུག་ཏོར་གྱི་ཐིག །དེ་ནས་ནོར་བཞི་ཐྲོད་དཔངས་ཀྱི་ཐིག །དེ་ནས་དེ་ཙམ་ན་སྐྱེ་འཚམས་ཀྱི་ཐིག། དེ་ནས་ནོར་བཅུ་གཉིས་ན་ཀོས་ཀོའི་ཐིག། ནོར་བཞི་ན་མགྲིན་ཕའི་ཐིག། དེ་ནས་ཡང་ནོར་བཅུ་

གཉིས་ན་ཐུགས་ཀའི་ཐིག །དེ་ནས་དེ་ཙོམ་ན་ལྷེ་བའི་ཐིག །
དེ་ནས་སོར་བའི་ན་ལྷེ་འོག་གི་ཐིག། དེ་ནས་སོར་བཀྲུད་
ན་གསང་གནས་ཀྱི་ཐིག། དེ་ནས་སོར་བའི་ཀ་ཁ་བས་བསྡུལ
ཀྱི་འཚམས་ཀྱི་ཐིག །དེ་ནས་སོར་བའི་ཀ་ཤུས་མཇུག་
མཐའི་ཐིག་གདབ་སྟེ་འཕྲེད་ཐིག་འདེབས་ལྟུགས་སོ །
ཡང་ཚངས་ཐིག་གི་ང་ཡས་དང་གཡོན་དུ་སོར་བཅུ་གཉིས་
ན་ཕྲག་བའི་ཐིག། དེ་ནས་སོར་བའི་ན་དཔུང་བའི་ནང་ཐིག།
དེ་ནས་སོར་གཉིས་ན་དཔུང་བའི་ཕྱི་ཐིག། དེ་ནས་སོར་
བཀྲུད་ན་ཤུས་མཇུག་ཐིག་འདེབས་ཏེ་དཀྱུས་ཐིག་འདེབས་
ལྟུགས་སོ། ཁོས་ཁྱིའི་ཐིག་དང་དཔུང་བའི་ནང་ཐིག་འཕྲད་
འཚམས་ནས་ཐིག་ཏུར་དྲངས་ཏེ །འོག་དུ་ཚངས་ཐིག་
དང་ཤུས་མཇུག་འོག་ཁོ་མཐའ་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་
དུ་བཏབ་པས་རྐང་གསུམ་རྐེ་མོ་ཐྲུར་བ་ལྟུས་ཀྱི་དཀྱིལས་
འབྱུང་ཞིང་དེས་མཆན་རྐེ་དང་རྐུབས་ལོགས་ཀྱི་ཞིང་ཚོད་
ཀྱོལ་ན། ཕྲག་བའི་ཐིག་དང་ཤུས་མཇུག་འོག་གི་མཐའ་ཐིག་འཕྲད་
པ་ནས་ཕྱིར་སོར་དོ་སོང་བའི་འཚམས་ནས་ཁོས་ཁྱིའི་ཐིག
དང་ཚངས་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས་
རྐང་གསུམ་རྐེ་མོ་ཀྱེན་བལྟས་འབྱུང་ཞིང་དེས་སྟེང་རྐུར་
ཁྱི་ཞིང་དང་། རྐུར་གསུམ་གཉིས་འཕྲད་འཚམས་ཀྱིས་
ཁྱི་སྐྱེའི་ཤིང་སྐབས་ཤུ་བའི་ཚོད་སྟོན། ལྷེ་བའི་ཐིག་དང་
ཚངས་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་གསང་གནས་ཀྱི་ཐིག་དང་

ཀུན་ཨོའི་ལྷུ་ཐིག་འཕྲད་འཚོམས་གཡས་གཡོན་གྱི་བར་
ཀུ་ཐིག་བཏབ་པས་ཞལས་དགེའི་དཀྱིལ་གྱི་བསྟི་ཚོད་
དང་རེ་ཨའི་འཚོམ་སྟེག། གསང་གཞས་ཀྱི་ཐིག་དང་དཀུ་
བ་གཡས་པའི་ནང་ཐིག་འཕྲད་འཚོམས་ནས་རྒྱུར་གསུམ་
ཁེན་བཤུས་ཀྱི་ངོག་རྒྱར་གཡོན་པའི་རྩེ་མོའི་བར་དུ་བཏབ་ཅིང།
དེ་བཞིན་དུ་གཡོན་གྱི་འཕྲད་འཚོམས་ནས་རྒྱུར་གསུམ་ཁེན་
བཤུས་ཀྱི་ངོག་རྒྱར་གཡས་པའི་རྩེ་མོའི་བར་དུ་བཏབ་སྟེ་
བསྡོམ་བས་དཀྱིལ་དབུས་བསྡོམ་པའི་ ཤོག་དང་
ཚོད་སྟོན་པར་འགྱུར་ཏེ། བདེ་དག་ཞི་རྒྱུར་ཐིག་འདེབས་
ལྟུགས་སོ། །ཞེས་ཀྱི་ཐིག་འདེབས་ཚུལ་ནི། འཁོར་ཀྱི་ཐུན་
ཀར་ཚོངས་ཐིག་གི་གཡས་གཡོན་སོར་དཀའ་སོང་བར་ཁྱོད་ཀྱི་
སོར་བཏུ་གཉིས་པའི་དཀྱུས་ཐིག་དང་། དེ་ཁས་སོར་དོ་སོང་
བར་ཡང་དཀྱུས་ཐིག་དེ་ཁུ་བྱ་འདེབས་ཏེ། ཤུ་མས་ཞེ་
འཕྱམ་པ་དང་ཚུ་མས་ཞེ་སྐྱེ་གྱི་ཞོད་ཚོད་ཤོར་ཆོ། ཚོངས་
ཐིག་ཞལ་གཡས་གཡོན་དུ་བོས་གོའི་ཐིག་སོར་དོ་སོང་བའི་
འཚོམས་ཞལ་ཚོངས་ཐིག་དང་སྐྱ་འཚོམས་ཀྱི་ཐིག་འཕྲད་
འཚོམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས། ཤྲིན་མའི་ནང་གི་ཆེ།
ཤྲིན་ཐུག་ཀྱི་ནང་གི་བྱ། ཁངས་ཀྱི་ཞོད། ཞེས་པའི་བྱ། གོས་གོའི་
ཞོད་ཚོད་རྟམས་སྟོན། དེས་འཚོམས་དང་ཚོངས་ཐིག་
འཕྲད་འཚོམས་ཞལ་ཁངས་ཆུའི་འཕྲད་ཐིག་གི་གཡས་
གཡོན་གྱི་ཆུའི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་ཅིང། ཚོངས་པས་གཡས

ཐོབ་པ་དེ་ཅོག་ཅོའི་ཐེག་པས་དོ་སོང་བ་ཤས་ཆེའི་མའི་ཐེག་
པ་ཆོ་གའི་ཚེ་བར་དུ་ཐེག་པ་ཆུང་ངུ་ཐེག་པ་ལས་སྐྱེད་དུ་ཐེག་པ་ཐམས་
ཅད་གཅིག་དང་འོག་ཏུ་བསྟོལ་མ་གཅིག་འཕྲུང་སྟེ། སྔ་མས་
ཀྱི་སྐྱེན་ཐེ་ཚོའི་ཚུལ་ཁྲིམས་སྐྱོབ་ཅིང་། ཕྱི་མས་ལོ་ཡ་མཚུའི་ཁྲ་
ཏོར་བཞུགས་པ་ཐམས་ཅད་ལ་ཕྱིར་ཁོ་བོར་ཐུབ་ཏོ། །འདི་དག་ནི་སངས་རྒྱས་ཀྱི་སྐྱེད་
པར་ནི་ཐེག་དབང་གི་ཕྱག་ཀཡས་ཀྱི་ལས་གནོད་ལ། ཐུགས་
ཀྱི་ཐེག་དང་དཔུང་བའི་ཕྱི་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཤེས་དུ་
སོར་ཕྱེད་དང་བདུན་སོང་བའི་འཚམས་ལུ་མཚན་མ་ཤུས་
ལ་བཞིག །གོང་ནས་ཐུག་པའི་རེ་མོ་ཚུ་འབབ་ཀྱི་ཆོམ་
པར་རེམ་ཤེས་གཞོལ་ཏེ་མཚན་མའི་སྐྱེད་དུ་འོང་ཞིང་། དེ་
ནས་འོག་ཏུ་ཐེག་ཆུབ་ཤུར་སོང་ཤེ་ཆེའི་ཚེ་ཐེག་པ་ཆེ་ཡི་ཐོ་
ལ། འཚམས་དེ་ནས་ཕྱག་དར་ཤེ་མོ་ཕྱིར་ཁྱང་ཟད་
ཞིང་། ཞབས་ནས་འོག་འབྱབ་ཆུང་གི་བར་ཚུ་འབབ་ཤུར་འབྲི་
ཏེ་ཁུ་སོར་བཅུད་ཀྱི་བར་དུ་ཕྱག་སོར་ཤེ་ཚོ་མོས་སྐྱེ་བར་
ཐུབ། །འདི་ལེ་ཕྱག་གི་ཕྱིའི་རེ་མོ་ཡིན་ལ། ཤང་གི་རོ་མོ་
ཡང་འདྲའི་ཆ་མས་ལ་དཔག་ནས་ཤེས་བར་ཐུབ། །
གཞོན་དུ་ཡང་དཔུང་བའི་ཕྱི་ཐེག་གི་མཚན་མ་སོག་ས་སྐྱ་མ
དང་འདྲ་ཡང་། ཐུབ་བར་ནི་ཕྱག་བའི་རེ་མོ་མཚན་མའི་

སྐྱེད་དུ་སྐྱབ་ནས་རིམ་ཅིས་ཕྱིར་ཕྱེར་བཅུད་པའི་འགྲོས་ཀྱིས་
འོག་ཏུ་ལྟེ་བའི་ཐིག་ལ་སྐྱབ་ལ་ཐ་དཎྜ་བའི་ཕྱི་ཐིག་ལས་
ཕྱེར་མོར་གསུམ་ཐ་གཤས་ཤིང་། དེ་ནས་སྐར་ཁང་
དུ་ཆུང་ཟད་ཟླམ་ངོའི་ཉམས་ཀྱིས་འོངས་ཤིང་ཁ་ཏོག་
གཡས་པའི་ཏེང་པ་ལ་རེག་པར་བྱ་ཞིང་། དེ་ཡང་ལྟེ་
བའི་ཐིག་ནས་འོག་རོང་ཕྱེད་དང་དགུའི་འཚམས་སུ་
ཞབས་གཡས་གཡོན་ཀྱི་རྟེད་བ་དང་། ཕྱག་བཞག་གི་ཕྱེ་
རེས་འོང་དོ། །ཕྱག་དེའི་ནང་རིས་ཀྱང་ཕྱི་རིས་ཀྱི་ཉམས་
ལ་དཔག་ནས་ཆུང་ཟད་ཀྱེན་དུ་གསེགས་ཏེ། ལྟེ་བའི་ཐིག་
དང་ཕྲག་པའི་ཐིག་ཕྲད་འཚམས་ནས་ཕྱེར་ཙོང་དོ། །
འཚམས་སུ་སྐྱབ་པར་ཟུར་ཞིང་། དཔྱང་བའི་ནང་རིས།
ཀྱང་སྐྱེད་ནས་ཐུར་དུ་འོངས་ནས་འཚམས་རེར་སྐྱབ་བས་ཀྱི་
མོའི་ཁྲག་གི་རི་མོ་ཐོབ་པར་འགྱུར་རོ། །རི་མོའི་ཚོམ་འགྱུར་
འདོན་ཚུལ་གཞན་ལས་མཐོང་བ་བཅུད་པའི་ལག་ལེན་ཤེས་
པར་ཟུར། །འདི་ལ་ཐུབ་དབང་སོགས་རྟོགས་པའི་སངས་
རྒྱས་སྐུ་དྲང་པོར་བཞུགས་པ་ཐམས་ཅད་སྐྱེར་བར་ཟུ་ཞིང་།
ཞལ་ཆོད་སོགས་ལ་སོར་ལྟེད་བསྟོན་དགོས་པ་དག་ཅེ་སྐུ་
གཟུགས་ཆེ་བ་ལ་ཐུས་ཀྱང་ཆོག་གོ།

དེ་ནི་བདེ་མཆོག་གི་ཐིག་འདེབས་ཚུལ་བརྗོད་པར་
ཟུ་སྐྱེ། ཐོག་མར་ཚངས་ཐིག་བཏབ་ཅེ། དེའི་གཡས་དང་
གཡོན་དུ་ཞལ་ཚད་རེ་ཞ་ཐིག་རེ་སྐྱེ། དེ་ལྟ་བུའི་དབྱུས་ཐིག་

ལྟ་ལྟ་གདབ་རྟེན་གཡས་ཀྱི་ཞལ་རྩོད་དང་པོ་དང་། གཡོན་ཀྱི་ཞལ་རྩོད་གཉིས་པ་ཕྱེད་མར་བགོ་སྟེ་དེ་ལྟར་ན་དྲུག་ཚན་ཐ་ཚིག་བཏུ་གཉིས་སོ། །དེ་ནས་འཕྲེད་པའི་ཐ། གཙུག་ཏོར་བུའི་ཐིག། གཙུག་ཏོར་ཀྱི་ཐིག །ཐོད་དཔངས་ཀྱི་ཐིག །སྐུ་འཚམས་ཀྱི་ཐིག །ཀོས་གོའི་ཐིག །མགྲིན་པའི་ཐིག །ཕྲག་གའི་ཐིག། ལྟེ་བའི་ཐིག། ཁུང་མོའི་ཐིག། ཤ་དར་ཀྱི་ཐིག །དེའི་དབུས་ཀྱི་ཐིག། ཞབས་བོལ་གྱི་ཐིག། ཞབས་མཐིལ་གྱི་ཐིག་ཏེ། འཕྲེད་ཐིག་བཅོ་ལྔ་ཡོད་དོ། །འདེབས་ཚུལ་འཕྲེད་ཐིག་དང་ལོ་དང་། དེ་ནས་སོར་བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཞི་ཏ་འཕྲེད་ཐིག་ཅེ་གདབ་བོ། དེ་ནས་ཁོར་བུའི་ཚུ་ཐིག་དང་ཚངས་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཁ་ཡས་སྐུ་སོར་ལྟ་སོང་ཐུན་འཚམས་སུ་མཚན་མ་བྱེ་ཞིང་། མཐིལ་བའི་ཐིག་གི་འོག་ནས་ཚངས་ཐིག་ཐུར་དུ་སོར་དྲུག་སོང་བ་ནས་གཡོན་དུ་སོར་དྲུག་གཞལ་བའི་འཚམས་སུ་ཡང་། མཚན་མ་བྱས་ཏེ་དེ་གིའི་ཐིག་ཐིས་ཐུལ། ཐིག་དེ་ནས་གསང་གནས་ཀྱི་ཐིག་དང་ཚངས་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་སུ་ཡང་དེ་བཞིན་བྱུལ་བས་སྐུའི་འགྲེང་ཚད་སྟོན། ཞལ་ཀྱི་ཐིག

གཡས་ཀྱི་ཞལ་ཚོད་དང་པོའི་ཐིག་དང་སྐྲ་འཚམས་ཀྱི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་འོག་ཏུ་སོར་ཕྱེད་དང་བཞིའི་སར་ཨཚོ་མ་ཟུ་ཞོང་། གཡོན་ཀྱི་ཞལ་ཚོད་དང་པོའི་ཐིག་དང་ཐོད་ཁྱིམ་ཀྱི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་རྩེ་ཐོག་ཏུ་སོར་ཕྱེད་དང་བཞིའི་སར་ཨཚོ་མ་བྱས་ཏེ་དེ་གཉིས་ཐིག་གིས་སྤྱི་ལ་ཏ་ཞུའོ་ཞེས་འབྱུང་བའི་སྐྲ་འཚམས་ཀྱི་ཐིག་ཡེ་ཅ། ཐིག་འདིའི་གཡོན་ཀྱི་རྐུ་མོ་ཨཚོ་མ་ཁས་ལྡེར་སོར་དོ་ཐོབ་པར་ཟུའོ། །གཡས་ཀྱི་ཞལ་ཚོད་དང་པོའི་བྱིག་ཨཀྱེ་པའི་ཐིག་དང་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཀྱེད་དུ་སོར་གསུམ་སོང་ཞེད། དེ་ནས་ནང་དུ་སོར་གསུམ་བསྐྱམ་པའི་སར་ཨཚོ་མ་དང་། གཡོན་དུ་ཞལ་ལྡེད་དོའི་ཐིག་ཀོས་ཀོའི་ཐིག་དང་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཀྱེད་དུ་སོར་བཞེ་གཞལ་འཚམས་སུ་ཨཚོ་མས་ཟུས་ཏེ་དེ་གཉིས་ཀྱང་ཐིག་སྐྱེ་ཁ་བས་ཀོས་ཀོའི་མས་ཐིག་འབྱུང་། སྐྲ་འཚམས་ཀྱི་ཐིག་དང་ཀོས་ཀོའི་ཐིག་འདི་གཉིས་ལ་བརྟེན་ནས་ཞལ་ཁྱིམ་ཀྱི་ཐིག་འདེབས་ཚུལ་གཞན་ཁོང་གི་ཞལ་ཐིག་དང་འདྲའོ། དེར་རེ་མོ་འབྲི་ཚུལ་མེ་འདྲ་བའི་ཁྱད་པར་འོག་ཏུ་འཆད་དོ། །འཁྱོང་ཞལ་ཀྱི་ཚོངས་ཐིག་ནས་གཡས་གཡོན་སོར་དྲུག་ན་འགྱམ་པའི་ཐིག་དང་། དེ་ནས་སོར་ངོ་ན་སྐྱེན་ཀྱི་ཐིག །དེ་ནས་སོར་བཞི་བཞི་ན་གཡས་གཡོན་ཀྱི་ཞལ་དང་། གཡོན་དུ་སྐྱར་ཡང་སོར་དོ་ན་ཆུབ་ཞལ་ཀྱི་དཀྱུས་ཐིག་འདེབས་སོ། །

ཕྱག་གི་སྐོར་བཞག་ལ། ཐུགས་ཀའི་ཟིག་ཚངས་ཟིག་དང་།
འཕྲད་པ་ནས་གཡས་སུ་སོར་དགུག་དང་། དེ་ནས་ཕྱོགས་
སོར་ཕྱེད་དང་བཞིའི་འཚམས་ཀུ་ཐག་སྐུད་བརྩང་སྟེ་སོར་ཏེ།
ཐུག་བསྐོར་ཏེ་ཡས་མས་ཀྱི་སྟེ་གཉིས་གཡས་ཀྱི་ཞལ་ཚད།
དང་པོའི་ཐིག་ལ་རེག་པར་ཕྱི་སྟེ། དེ་ནི་གུ་མོའི་ཚེགས།
འཚམས་སོ། །ཡང་འཚམས་དེ་ནས་སོར་མོ་དགུ་གཅིས་
བསྐོར་ཏེ་ཡས་སུ་གཡས་ཀྱི་ཞལ་ཚད་དང་པོའི་ཐིག་ལེའུ་
ཙིང་། མས་སུ་ཞལ་ཚད་གཉིས་བའི་ཐིག་ལ་རེག་ཏེ་མཉེག་
མའི་འཚམས་སོ། ཡང་འཚམས་དེ་ནས་སོར་ཞེ་གཉིས།
ཀྱིས་བསྐོར་ཏེ་ཡས་མས་གཉིས་སུ་མའི་ཐིག་ཉིད་ལ་རེག"
པ་ནི་ཕྱག་གི་ཕྱེ་སྐོར་གྱི་ཐིག་ཏེ་ཕྱག་གཡས་ཀྱི་སྐོར་ཐིགཡོ།
ཐུགས་ཀའི་ཐིག་ཚངས་ཐིག་ནས་གཙོབ་དུ་ཞལ་ཕྱེད་དང"
གཉིས་སོང་ཞིང་། དེ་ནས་གྱོན་དུ་སོར་ཕྱེད་དང་དགུག་གི་
འཚམས་སུ་ཐིག་སྐད་བརྩད་སྟེ་སྐར་ལྟར་སོར་ཏེ་ཐུགས།
བསྐོར། དེ་བཞིའོ་དུ་འཚམས་དེ་ནས་སོར་སོ་དགུ་དང"
ཞེ་གཉིས་ཀྱིས་བསྐོར་ཏེ་གཡོབ་གྱི་གུ་མོ་དང་མཉིག་མ་དང་
ཕྱེ་སྐོར་གྱི་ཐིག་འདེབས་ཤིང་། སྐོར་ཐིག་གསུམ་གའི་ཡར་
མར་གྱི་སྟེ་གཡོབ་གྱི་ཞལ་ཚད་གཉིས་བའི་ཐིག་ལ་རེག་བར།།།།
བྱའོ། །ཚངས་ཐིག་དང་གསང་གནས་ཀྱི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས
ནས་ལོང་བུའི་ཐིག་དང་གཡས་ཀྱི་ཞལ་ཚད་གསུམ་པ་འཕྲད་
འཚམས་སུ་ཐིག་གཅིག་དང་། དེ་ནས་ཕྱིར་སོར་ཡིའི་

འཚམས་ནས་བྱགས་ཀའི་ཐིག་དང་ཚངས་ཐིག་འཕྲད་ ཅི་
འཚམས་ཀྱི་བར་ཐིག་གཅིག་ཏེ་འདི་གཉིས་ཀྱིས་ཞབས་ ཅི་
གཡས་བརྒྱད་གི་ཚད་སྟོན། ལྷག་ས་འགའ་ཞིག་ལ་འདི་ ཅི་
ལས་ཕྱིར་བཀྱད་པའང་ཡོད། ལྷེ་བོག་གི་ཐིག་དང་གཡོན་ ཅི་
ཀྱི་ཞལ་ཚད་དང་ཐོའི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡོན་གྱི་ཞལ་
ཚད་གཉིས་པའི་ཐིག་དང་བརླའི་ཐིག་ འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་
དུ་བཏབ་པས་བརླའི་གཡོན་གྱི་ཕྱེ་ཐིག་དང་། ཚངས་ ཅི་
གསང་འཕྲད་འཚམས་ནས་དུམ་མོའི་ཐིག་དང་གཡོན་གྱི་ ཅི་
ཞལ་ཕྱེད་དེའི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་ ཅི་
པས་བརླའི་ནང་ཐིག་གོ །བརླའི་ནང་ཐིག་གི་མར་རྩེ་དེ་
ཉིད་ནས་གཡོན་གྱི་ཞལ་ཕྱེད་དོ་ལོང་བྱའི་ཐིག་དང་འཕྲད་ ཅི་
པ་ནས་ནང་དུ་སོར་བཞི་ཅོད་བའི་འཚམས་སུ་ཐིག་གདབ་ ཅི་
ཅིང་། འཚམས་དེ་ཉིད་ནས་བརླའི་ཕྱི་ཐིག་གི་མར་རྩེའི་
བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས་ཞབས་གཡོན་བསྐུམ་གྱི་ཚད་སྟོན་
ནོ། །འདིས་ནི་དཔེས་རྗོད། མཆུ་མ་ཡ་རོགས་དྲང་
སྲོང་ཁྲིས་པའི་ཉམས་ཅན་གྱི་དཀྱིལ་འཁོར་བ་བཞེངས་པ་
རྣམས་ལ་ཤལ་ཆེར་མཆོག་པར་ནུས་སོ།། ཇི་ ཟུང་ ཅི་
སེམས་ལ་དྲང་ཚོར་བཞུགས་པའི་དབང་དུ་བྱས་ནས་
རྒྱས་ཀྱི་སྐྱེའི་ཐིག་དང་འདྲ་ཞིང་། རེ་ཞིའི་ཉམས་དང་ །
སྡུག་རོགས་ཀྱི་ཞེང་དང་དཀྱུས་རོགས་མེ་འདྲ་བའི་ཁྲད་པར་
འགའ་ཞིག་ཐིག་གཞུང་དུ་བཤད་པ་ལས་ཤེས་པར་བྱ་ལ །

འདོད་སྤྲུན་རས་གཟིགས་ཕྱག་སྟོང་སྤྲུན་སྟོང་གི་ཐིག་འདེབས་
ལྟགས་བརྟེད་ན། ཚངས་ཐིག་རྡེ་ཙམ་འདོད་པ་བཏབ་ལ།
ཐོག་མར་ནོར་བུའི་རྩེ་ཐིག །དེ་ནས་སོར་ཕྱེད་ན་གཙུག'''
དོར་གྱི་ཐིག །དེ་ནས་སོར་གང་ན་ཐོད་ཁྲིམ། དེ་ནས་སོར་
ཕྱེད་ན་སྐྲ་འཚམས། དེ་ནས་སོར་བཞི་ན་ཞལ་དེ། སྟེང་
ཞལ་འོད་དཔག་མེད་ཀྱི་ཞལ་ཐིག་དང་། དེའི་འོག་ཏུ་'''
ཡང་སྐུ་མ་བཞིན་དུ་སོར་ངོ་དང་། དབུ་དང་། བཞེ་དང་
བཀྲད་དང་། ཡང་བཞི་དང་བཀྲད་ན་ཐིག་རེ་སྟེ། རིམ་
པ་ལྟར་བརྟེགས་ཞལ་གཉིས་བའི་ཐོད་ཁྲིམ་དང་ཞལ་དང་།
གཉུམ་བའི་ཐོད་ཁྲིམ་དང་ཞལ་དང་། བཞི་བའི་ཐོད་ཁྲིམ་
དང་ཞལ་གྱི་ཐིག་རྣམས་འདེབས་སོ། དེ་ལྟར་ན་འདི་ཡན་''
ལ་འཕྲེད་ཐིག་བཏུ་གཉིས་སོ། དེ་ནས་སོར་བཞི་ན་རྩ་ཞལ་
གྱི་སྐྲ་འཚམས། དེ་བཞིན་དུ་སོར་བཏུ་གཉིས་དང་། བཞི་
དང་། བཏུ་གཉིས་དང་། བཏུ་གཉིས་དང་། བཞི་'''
དང་། བཞི་དང་། བཀྲད་དང་། ཉེར་བཞི་དང་། བཞི་
དང་། ཉེར་བཞི་དང་། བཞི་རྣམས་རིམ་པ་བཞིན་ངུ་རྩུ་
ཞལ་གྱི་ཀོས་ཀོ་དང་། མཐིན་ཁ་དང་ཐུགས་ཀྱང་ལྷེ་བ ་དང་
ལྷེ་འོག་དང་། དཔྱི་དང་། གསང་གནས་དང་།བརླ་དང་།
ལུས་མོ་དང་། ཟྭེན་པ་དང་། ཞབས་བོལ་གྱི་ཐིག་ཏེ་'''
འདོད་ཡང་འཕྲེད་ཐིག་བཏུ་གཉིས་སོ། །ཡང་ཚངས་ཐིག་
གི་གཡས་གཡོན་དུ་སོར་གཉིས་ན་སྟེང་ཞལ་གྱི་འགྲམ་བའི་''

ཐེག་དང་། དེ་བཞིན་དུ་སོར་གསུམ་ན་སྤྲུལ་སྐུའི་དང་ །
སོར་ཕྱེད་དང་བཞི་ཀ་ཙོངས་སྐུའི་འགྲམ་ཐེག་དང་། ཐེག་དེ་
ཉིད་ལ་གཡས་གཡོན་དུ་སོར་ཕྱེད་ཀ་ཙོངས་སྐུའི་རྣར་ཞལ །
ཚངས་ཐེག་ནས་གཡས་གཡོན་དུ་སོར་བཞི་ན་རྐུས་པའི་ཞལ་
གྱི་འགྲམ་ཅ།
དེ་ནས་སོར་དོ་ན་དེའི་རྣར་ཞལ། ཚངས་ཐེག་ཤུས་གཡས་
གཡོན་དུ་སོར་དུག་ན་ཆོས་སྐུའི་རྐ་ཞལ་གྱི་འགྲམ་ཐེག །དེ་
ནས་སོར་བཞི་ན་དེའི་རྣར་ཞལ་དང་སྐུའི་མཆུ་རྐེ་ཐུན་མོང་
གི་ཐེག །དེ་ནས་སོར་བཞི་ན་དཔུང་བའི་མཐའ་ཐེག །དེ་ནས་
སོར་བརྒྱད་ན་ རྟག་ཏུ་གི་འབེལ་འཚོམས་ཀྱི་ཐེག་ཏེ་དཀྱུས་
ཐེག་རིང་པོ་གཡས་གཡོན་ཁྱེ་གཅིག་ཏུ་ཚངས་ཐེག་ཏེ་ལྟོག །
ཐུགས་ཀ་དང་མཆུ་རྐེའི་ཐེག་འཁྲང་འཚོམས་ནས་ཁྱེན་དུ་སོར་
དོ་གཞལ་བའི་འཚོམས་ནས་ཐེག་སྐུད་བརྒྱད་ནས། རྟ་ཞལ་
གྱི་སྐུ་འཚོམས་ཀྱི་ཐེག་དང་། ཕྱི་ཐེག་འཁྲང་འཚོམས་ནས་
འོག་ཏུ་སོར་ཕྱེད་ཀྱི་འཚོམས་ནས་བསྐོར་ཏེ་མར་སུ་ཡང་
ཐེག་དེ་ཉིད་ལ་རེག་པར་ཆུ་སྲེ་ རྟ་ཕྱག་བཞི་བཅུའི་ཕྱི་སྐོར་
གྱི་ཐག་གོ །དེའི་ཕྱི་རབས་བཞི་བཞིའི་འཚོམས་ཀྱ་བསྐོར་བའི་
ཐེག་རིམ་པ་ལྟ་བུ་སྟེ་སྤྲུལ་ཕྱག་དགུ་བཅུ་དང་དྲུག་ཅུའི་ཕྱི་
སྐོར་གྱི་ཐེག་གོ། ལྟ་ཚོ་འདིའི་ཐེག་སྐད་འཛིན་པ་དཔལ་སྐོར་
འཕེལམར་གྱི་སྟེ་གཉིས་ཀྱང་རྟ་ཕྱག་ཏི་ལྟ་བ་བཞིན་གོ། དེ་
ལ་ཐེག་སྐོར་རིམ་པ་ལྟའི་ཚ་བགོ་ཚུལ་ཞེ། ཐོག་མར་ལྟ་

པོ་ཐམས་ཅད་འཁོར་ལོའི་རྩེ་མོའམ་ལྟེ་བའི་དྲུག་གིས་བཙུལ་
བས་ཆ་དྲུག་པ་ཕྱི་ནང་དུ་རིམ་པ་ལྟ་འབྱུང་ལ། སྐུ་ཡང་
དེའི་རིམ་པ་ནང་མའི་ཆ་དག་པོ་བརྟེན་བཅུས་ཀྱིས་བགོད་པ་''
ནས། རིམ་པ་ཕྱི་མའི་ཆ་དྲུག་པོ་ཉི་ཤུ་ཉུས་བགོས་པའི་
བར་དུ་ཐུགས་བས་སྐུལ་ཕྱག་དག་བརྒྱ་དང་དྲུག་ཅུ་འབྱུང་''
ལྡེ། བགོད་ཟེད་བརྟེས་བཅུབའི་བཅུ་དྲུག་བཅོ་བརྒྱད་རྣམས་
སོ། །རྒྱ་ཕྱག་བའི་བཅུ་ང་ལྟར་འཆམས་པར་བགོས་''
པས་ཆོག་པས་ཐིག་མེ་དགོས་སོ། །འདིས་མཆོག་ཏས''
གངྒཱས་དཀར་ཕྱག་སྟོང་ཡང་སྐས་པར་ཐྱའོ། །
སྐྱེ་མ་ལྟང་ཁྲའི་ཐིག་ལེ། ཚངས་ཐིག་ནས་གཡས་སྐུ་གོར་''
དྲག་དང་། ཞལ་གང་དང་། གོར་དྲུག་དང་། ཡང''
གོར་དྲུག་ག་ཐིག་རེ་སྟེ་ཐིག་བའི་དང་། གཡོན་དུ་ཡང་''''
གོར་དྲུག་དང་ཞལ་གང་དང་གོར་དྲུག་ག་ཐིག་རེ་སྟེ་གསུམ་མོ།
དེ་ལྟར་ན་ཚངས་ཐིག་དང་བཅས་པའི་དཀྱུས་ཐིག་བརྒྱད་དོ།།
འཕེད་ཐིག་ལ་ནོར་བུའི་རྩེ་མོའི་ཐིག་དང་། དེ་ནས་གོར་དོ'''
དང་། ཡང་གོར་དོ་དང་། ཡང་གོར་དོ་དང་། གོར་'''
བའི་དང་། གོར་གསུམ་དང་། ཞལ་གང་དང་། གོར་
གསུམ་དང་། ཞལ་གང་དང་། ཡང་ཞལ་དང་། གོར་
གསུམ་དང་། ཞལ་གང་དང་། གོར་བརྒྱད་དང་། གོར་
བའི་དང་། ཡང་གཞི་སྟེ་འཕེད་ཐིག་བཅོ་ལྔའོ། །ཚངས
ཐིག་དང་ནོར་བུའི་རྩེ་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡས་སྐུ་'''

སོར་ཕྱེད་དང་བཞི་སོང་བ་ནས། གཡོན་གྱི་དཀྱུས་ཐིག་
དང་པོ་དང་མཐིན་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་ཅིང་
གནས་དེ་ནས་ཚངས་དང་ལྷེ་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་
བཏབ་པས་སྐྱེའི་འགྱིང་ཚད་སྟོན། འགྱིང་ཐིག་དང་ཐུགས་
ཀའི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡོན་གྱི་དཀྱུས་ཐིག་གིས་
པ་དང་ལྷེ་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས་ཕྱག་
གཡོན་པའི་ཕྱག་དང་གྱེ་མས་ཐིག་དང་། གཡས་ཀྱི་དཀྱུས་
ཐིག་གསུམ་པའི་མར་རྩེ་ནས་གྱེན་དུ་སོར་བཅུ་གསུམ་གྱི་
འཚམས་ནས་ཚངས་དང་མཁྲིན་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་
བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས་ཕྱག་གཡས་བརྒྱད་ཀྱི་དཔྱད་བའི་
ནང་ཐིག་གོ །གཡོན་གྱི་དཀྱུས་ཐིག་ཕྱེ་མའི་མར་རྩེ་ནས་
གྱེན་དུ་སོར་ཞེར་བཞིའི་འཚམས་ནས་ཚངས་དང་ལྷེ་ཐིག་
འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་ཞལ་གཡོན་བསྐྱམ་
གྱི་བརྟའི་ཡས་ཐིག་དང་། གཡས་ཀྱི་དཀྱུས་ཐིག་ཕྱེ་མའི་
མར་རྩེ་ནས་གྱེན་དུ་སོར་ཞེར་གཉིས་ཀྱི་འཚམས་ནས། ཚངས་
དང་ཐུགས་ཀ་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡོན་དུ་སོར་ཕྱེད་དང་
གསུམ་སོང་བའི་འཚམས་ངུ་བཏབ་པས་ཞལ་གཡས་ཀྱི་ཡས་
བརྟངས་ཀྱི་ཕུས་མོ་ཉིདས་པའི་གནས་དང་། ཕྱག་གཡས་
པའི་ཕྱག་ངར་གྱི་མས་རིས་སྟོན། རྒྱུ་ཐིག་དེ་ཉིད་ཀྱི་མར་
རྩེ་ནས་གཡས་ཐིག་དང་ཚེའི་མར་རྩེའི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་
པས་ཞལ་གཡས་ཀྱི་བརྟངས་ཀྱི་དང་
གདོང་གི་ཚད་སྟོན། གཡས་ཐིག་དང་ཚེའི་མར་རྩེ་ནས་གྱེན་དུ་

སོར་བཏུ་དྲུག་གི་འཚམས་ནས་གཡོབ་ཐིག་ཕྱེ་མ་དང་མཉེན་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས་སྐུ་འགྲིང་བའི་དཔྱིབས་སྟོན། འཕེད་ཐིག་དྲུག་པ་དང་ཞལ་གྱི་འགྲིང་ཐིག་འཕྲད་''''འཚམས་སུ་སོར་བཏུ་གཉིས་བའི་དཔྱལ་བའི་ཐིག་འགྲིང་ཐིག''ལ་སྐོ་ར་ཁའི་ཚུལ་དུ་འདེབས་ཤིང་། འཚམས་དེ་ཉིད་''ནས་འགྲིང་ཐིག་འོག་ཏུ་སོར་བཏུ་གཉིས་སོང་བར་ཡང་''''གོས་ཀོའི་ཐིག་སོར་བཏུ་གཉིས་པ་སྐོ་ར་ཁའི་ཚུལ་དུ་འདེབས་ལ། དཔྱལ་ཐིག་དང་ཀོས་ཀོའི་ཐིག་དེ་གཉིས་ཀྱི་རྩེ་མོ་གཡས་གཡོབ་ཡང་ཐིག་གིས་སྦྲེལ་བས་ཞལ་ཁེམ་གྱི་ཐིག་ཁང་'''གྱུ་བའི་འབྱུང་ཞེང་ཞལ་ཁེམ་གྱི་ནང་ཐིག་རྣམས་ནི་དཀྱུས''མ་དང་འདྲའོ། །ཚུལ་འདིས་ཞལ་ཚད་དགུ་བར་གསུངས་པའི་སྐྱེད་ལྟ་མོའགྲིང་སྤུབས་ཀྱིས་བཞུགས་པ་རྣམས་ལ་ཁལ''ཆེར་མཆོག་ཏུས་སོ།། རྒྱ རོ་རྗེ་ཁཐ་མོ་ལ། ཚོངས་ཐིག་གི་ཡཡས་སུ་སོར་བཏུ་གཉིས་དང་། ཡང་སོར་བཏུ་གཉིས་དང་། སོར་གཉིས་ཏ་ཐིག་རེ་རེ་སྟེ་ཐིག་གསུམ། གཡོབ་ད་སོར་བཏུ་གཉིས་དང་། སོར་བདུན་ཏ་ཐིག་རེ་སྟེ་ཐིག''''གཉིས། ཚོངས་ཐིག་དང་བཅས་དགུས་ཐིག་དྲུག་དང་། འཕེད་ད་ཐོད་དཔངས་ཀྱི་ཡས་ཐིག། དེ་ནས་སོར་གསུམ་དང་ །བཏུ་གཉིས་དང་། གསུམ་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བརྒྱད་དང་། གསུམ་དང་། · བཅུ་གཉིས''དང་། གཉིས་དང་། གསུམ་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་ །

གསུམ་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། ཡང་བཅུ་གཉིས་ན་
བཞི་རེ་སྟེ་འབྲེད་བཞི་བཅོ་ལྔའོ། ཚངས་ཞེས་སྤོད་དཔགས་
ཀྱི་ཡར་ཞིག་དང་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡོན་དུ་སོར་ཕྱེད་
དང་གཉིས་ནས་ཞིག་སྐྱེད་དུངས་ཏེ། གཡས་ཞིག་དང་བོའི་
ཡར་རྐང་ནས་འགུ་རུས་ཉེར་བའི་སོང་བ་ནས་གཡོན་དུ་རྩོར་
ཕྱེད་དང་གསུམ་ཀྱི་འཚམས་རྩུ་ཞིག་འདེབས་ཤིང་། འཚམས་
དེ་ཉིད་ནས་གཡོན་ཞིག་དང་བོ་དང་བབྱ་ཞིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་
བར་དུ་བཏབ་པས་སྐྱེའི་འགྲིང་ཚོད་འབྱུང་། རྒྱར་ཞིག་གི་མར་
རྐང་དེ་ཉིད་ནས་མཐིལ་ཞིག་དང་གཡས་ཞིག་ཡ་འཕྲད་
འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་སྐྱེའི་གཡས་ལོགས་ཀྱི་སྐྱ་རྒྱར་
སྟོན། གཡོན་ཞིག་གཉིས་ཤ་དོད་ལྟེ་གོང་ཕི་ཞིག་འཕྲད་
འཚམས་ནས་ཐུགས་ཀ་དང་ཚོངས་ཞིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་
དུ་བཏབ་པས་ཕྱག་གཡོན་པའི་ཐོར་ཐུགས་ཀར་འཛོག་པའི་
ཕྱག་ངར་ཀྱི་མས་རེས་འབྱུང་། གཡོན་ཞིག་གཉིས་པའི་ཡར་
རྐང་ནས་འགུ་རུས་སུམ་རྩེའི་འཚམས་ནས། གཡས་ཞིག་
དང་བོ་དང་ཞིག་འགུ་མ་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་
ཞབས་གཡོན་གར་སྤྲའམས་ཀྱིས་བརྒྱས་པའི་ཞལ་མགོ་
དང་། གཡས་བསྐུམས་པའི་ཞབས་མགོ་རྩོའོ། གཡོན་
ཞིག་གཉིས་ཤ་དང་ཕྲུས་མེའི་ཞིག་འཕྲད་འཚམས་ནས། ཞིག་
འགུ་མ་དང་གཡས་ཞིག་གཉིས་ཤ་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་
ཞིག་བཏབ་པས་ཞབས་གཡོན་ཀྱི་ངར་གདོང་གི་རི་མོ་འབྱུང་།

ཞལ་ཁྲིམ་གྱི་ཐིག་གཡོན་འགྱེད་རྩོམ་མ་གཏོགས་པ་སྟོལ་མའི་
ཞལ་ཐིག་ལ་དཔགས་ནས་རྒེས་པར་བྱའོ། ། རྟ རོ་རྗེ་འཇིགས་
བྱེད་ཀྱི་ཐིག་ནི། ཚོངས་ཐིག་གི་གཡས་སུ་ཙོར་བཅུ་གཉིས་དང་
དབུ་དང་། ཡང་དབུ་དང་། བཅུ་གཉིས་ན་ཐིག་རེ་སྟེ་ ''
གཡས་ཐིག་བཞི་དང་། གཡོན་དུ་ཚེར་དབུ་དང་། ཡང་ ''
དབུ་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། ཡང་བཅུ་གཉིས་ན་ཐིག་རེ་
སྟེ་གཡོན་ཐིག་ཀུང་བའི་སྟེ་དགུས་ཐིག་དགུའོ། །འཁྲུད་བྱ་ ''
ཙོར་བྱའི་རྩེ་མོའི་ཐིག་དང་། དེ་ནས་ཙོར་དོ་དང་། བའི་དང་
བདུན་དང་། བའི་དང་། བརྒྱད་དང་། དབུ་དང་། བཅུ་
གཉིས་དང་། བའི་དང་། དབུ་དང་། ཡང་དབུ་དང་
བཅུ་གཉིས་དང་། ཡང་བཅུ་གཉིས་དང་། གཉིས་དང་།
བའི་དང་། ཙོར་བཅུ་གཉིས་དང་། བའི་རྣམས་ལ་ ''
ཐིག་རེ་སྟེ། རེམ་བ་བའིན་ད་འཇམ་དཔལ་ཞལ་གྱི་གཙུག་ ''
ཏོར་གྱི་ཏོག་དང་། ཐོད་དཔངས་རྒྱར་ཕྱུང་དང་བཅས་པ་ ''
དང་། འཇམ་དཔལ་གྱི་ཞལ་གྱི་ཀོས་ཀོ་དང་། སྤྱི་ཞལ་
གྱི་ཐོད་དཔངས་དང་། དེའི་ཀོས་ཀོ་དང་། མ་རྟེའི་ཞལ་ ''
གྱི་ཐོད་དཔངས་དང་། མ་རྟེའི་ཞལ་གྱི་ ''ཀོས་ཀོ་དང་ །
མཐིལ་པ་དང་། མཆན་རྩེ་དང་། ཐུགས་ཀ་དང་། ལྟེ་
བ་དང་། གསང་གནས་དང་། བརླའི་གཤོག་འཐོར་དང་། ལུས་
མོ་དང་། རྟེ་དར་དང་། ཞབས་དཔངས་ཀྱི་ཐིག་རྣམས་ཡིན་
ལ། དེ་ལྟར་འཕྲེད་ཐིག་ནི་བཅུ་བདུན་ནོ། །གཡོན་ཐིག་དང་ ''

པོའི་རྩེ་ནས་ཐུགས་ཀའི་བྱེག་ཚངས་ཐིག་ལས་གཡས་སུ་སོར་
བྱུག་ཏུ་སོང་བའི་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་ཅིང་དེ་ཉིད་ནས་
ཚངས་གསང་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་སྐྱེའོ་
འཁྲིར་ཚད་འབྱུང་། གཡོན་ཐིག་དང་པོ་དང་ཐུགས་ཀའི་ཐིག་
འཕྲད་འཚམས་ནས་རྩེ་ཀུ་ཀྱི་ཐིག་གཡོན་གྱི་མཐའ་ནས་ནང་
དུ་སོར་ཕྱེད་དང་ལྟེ་འོངས་པའི་འཚམས་སུ་ཐིག་བཏབ་
ཅིང་། རྩེ་ངར་གྱི་ཐིག་གཡོན་གྱི་མཐའ་ནས་ནང་དུ་སོར་ཕྱེད་
དང་བཅུ་འོངས་འཚམས་ནས་ཚངས་གསང་འཕྲད་འཚམས་
ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་པས་ཞལ་གཡས་གཡོན་བརྒྱུད་ཀྱི་ཕྱི་ནང་
གི་རེ་མོ་འཆར། གཡས་ཐིག་དང་པོ་དང་ལྡེ་ཐིག་འཕྲད་
འཚམས་ནས་གཡས་ཐིག་གསུམ་པ་དང་བར་ལྟའི་གབ་འཕྲོ་
འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་ཅིང་། དེ་ཉིད་ནས་
དྲངས་ཏེ་འོག་ཏུ་གཡས་ཐིག་གཉིས་པ་དང་རྩེ་ངར་གྱི་ཐིག་
འཕྲད་འཚམས་ནས་ནང་དུ་སོར་རོ་འོངས་པའི་རྩེ་
ཐིག་བཏབ། ཡང་ཚངས་གསང་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡས་
ཐིག་དང་པོ་དང་ལྡན་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐིག་བཏབ་
སྟེ། འདི་དག་གིས་ཞལ་གཡས་གཡོན་བསྐོམ་གྱི་ཚད་སྟོན་ནོ།།
ཞལ་ཀྱི་ཐིག་འདི་ནི་རྐུ་བའི་ཞལ་ཀྱི་དབང་དུ་བྱས་པ་
ཞལ་གཞན་སྐམས་ཞལ་ཀྱི་ཕྱི་ཐིག་འདི་གཉིས་ལས་
ཕྱིར་རིམ་བར་ཐེ་བར་བྱ་སྟེ་ཤེས་སྐྱེའོ། །གཡས་ཐིག་
གཉིས་པ་དང་མཆན་རྐེའི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཐིག་

སྐྱེད་བཟུང་སྟེ་ཚོར་བཅོ་ལྔས་བསྐོར་བས་ཕྱག་གཡས་ཀྱི་
གྲུ་མོ་དང་། སྟ་མ་དེ་ཉིད་ཀས་ཚོར་ཉར་ཅད་བདུན་ཀྱིས་བསྐོར་
བས་མཉེག་མ་དང་། ཚོ་གཅིག་གིས་བསྐོར་བས་ཐུག་ཨཱཿའི་
ཕྱི་ནི་ཁྱུང་ལ། གཡོན་ཁྱི་དང་པོ་དང་མཆན་རྩེ་འི་
འཚམས་ནས་ཁྱི་གཅིག་སྐུང་བཟུང་སྟེ་སྟར་ལྟར་རིམཔ་གསུམ་
དུ་བསྐོར་བས་ཕྱག་གཡོན་གྱི་གྲུ་མོ་དང་མཉེག་མ་དང་ཕྱག་
མགོའི་ཕྱི་ཁྱི་རྣམས་འཁྱུད་དོ། །ཞལ་གྱི་ཁྱི་རྣམས་ནི།
འཇམ་དཔལ་གྱི་ཞལ་དང་། སྤྱན་ཞལ་དང་། མ་རྟེའི་ཞལ་
གསུམ་ལ་རང་རང་གི་ཁྱད་དཔངས་ཀྱི་ཁྱི་དང་འགྲེང་ཁྱི་འཕྱད་
འཚམས་སུ་དཔལ་བའི་ཁྱི་དང་། ཀོས་ཀོའི་ཁྱི་དང་ ཞལ་
འགྲེང་ཁྱི་འཕྱད་འཚམས་སུ་ཀོས་ཀོའི་ཁྱི་རྣམས་འགྲེང་ཁྱི་
གི་འགྲོས་དང་བསྟུན་ནས་གསེག་ཀར་བཏབ་བས་གསེགས་
ཁྱི་དུག་འཁྱུང་ལ། དེའི་དང་པོ་གཉིས་ཀྱི་སྤྱིད་ལ་སོར་
དུག །དེའི་འོག་མ་གཉིས་ཀྱི་སྤྱིད་ལ་སོར་བརྒྱད། ། དེའི་
འོག་མ་གཉིས་ཀྱི་སྤྱིད་ལ་སོར་བཙུ་གཉིས་ཐུ་ཞིང་། ཁྱི་
མཉམ་གཉིས་གཉིས་ཀྱི་རྐེ་གཡས་གཡོན་འགྲམ་ཁྱི་གསུམ་
སྤྲེལ་བས་ཞལ་ཁྲེམ་གྱི་བཞི་བའི་ཁྱི་བཅུང་འབྲེད་ཚེ་གསུམ་
བརྐྱེགས་མར་འཁྱུང་དོ། །འཇམ་དཔལ་ཀྱི་ཞལ་ཀྱི་འགྲམ་
ཁྱི་ནས་སོར་གང་ན་སྐྱེའོ་ཀྱི་ཁྱི་དང་། སྤྱན་ཞལ་ཀྱི་འགྲམ་
ཁྱི་ནས་སོར་ཕྱེད་དང་གཉིས་ན་སྐྱེའོ་ཀྱི་ཁྱི་དང་། མ་རྟེའི་
ཞལ་ཀྱི་འགྲམ་ཁྱི་ནས་སོར་གཉིས་ན་སྐྱེའོ་ཀྱི་ཁྱི་གདབ་སྟེ།

རིང་ཐུང་འགྲམ་ཐིག་དང་མཉམ་མོ། །མ་རྟེའི་སྐྱེ་གཡས་ཀྱི་
ཐིག་ནས་སོར་དོའ་གཡས་ཀྱི་ཞེལ་སེར་པོ། དེ་ནས་སོར་དོ་
ལ་ཞལ་སྟོན་པོ། དེ་ནས་སོར་གང་ན་ཞལ་དམར་པོའི་མཐའ་
ཐིག་དང་། སྐེ་གཡོན་ཀྱི་ཐིག་ནས་ཕྱེད་དང་དོའ་གཡོའི་ཞལ་
དུང་ཁ། སོར་དོ་ན་ཞེལ་དཀར་པོ། དེ་ནས་སོར་གང་ན་ཞལ་
ནག་པོའི་མཐའ་ཐིག་གདབ་སྟེ། ཐིག་འདི་ནམས་ཀྱང་རྩ་ཞེལ་ཀྱི་
འགྲམ་ཐིག་དང་རིང་ཐུང་མཉམ་མོ། །འདིས་ནི་འདི་ལྟ་བུའི་ཁོ་
བོ་ཞེལ་དང་ཕྱག་མང་བ་ལེགས་བསྒྲེ་སྐྱེ་ཤེས་པར་ཟད།།ཕྱག་
རྟེར་ལ། དང་ཐོར་ཚངས་ཐིག་དང་། གཡས་སྐུ་སོར་བཅུ་
གཉིས་དང་། སོར་དྲག་དང་། ཡང་སོར་དྲུག་དང་། སོར་
བཅུ་གཉིས་ན་ཐིག་རེ་སྐྱེ་གཡས་ཐིག་བཞི་དང་། གཡོན་དུ་
ཡང་སོར་བཅུ་གཉིས་དང་། དྲུག་དང་། དྲུག་དང་། བཅུ་གཉིས་
ན་ཐིག་རེ་སྐྱེ་གཡོན་ཐིག་བཞི་གངས། འཕྲེང་དུ་དབུ་སྐྲའི་རྩེ་
ལ་ཐིག་གིའོ། །དེ་ནས་སོར་བཅུ་གཉིས་ན་སྐུ་འཚམས་དང་།
དེ་ནས་ཡང་སོར་བཅུ་གཉིས་ན་ཀོས་ཀོ་དང་། སོར་བཞི་
ན་མཐིན་པ་དང་། སོར་བཅུ་གཉིས་ན་ཐུགས་ཀ་དང་། ཡང་
དེ་ཙོམ་ན་ལྟེ་བ་དང་། ཡང་དེ་ཙོམ་ན་གསང་གནས་དང་། དེ་
ནས་སོར་བཞི་ན་ཕུས་མོ་དང་། དེ་ནས་སོར་བཅུ་གཉིས་ན་རྟེ་
དར་དང་། དེ་ནས་སོར་བཞི་ན་ཞབས་དཔངས་ཀྱི་ཐིག་སྟེ་
འཕྲང་ཐིག་བཅུ་གདབ་བོ།. །སྐྲ་རྩེའི་ཐིག་དང་ཚངས་ཐིག་
འཕྲང་འཚམས་ནས་གཡོན་དུ་སོར་ཕྱེད་དང་གསུམ་གྱི་

འཚམས་ནས་སྐུགས་ཀའི་གཡས་ཀྱི་ཐིག་ཁང་གྲུ་བའི་བའི་
དཀྱིལ་དུ་ཐིག་བཏབ་ཅིང། དེ་ཉིད་ནས་ཚངས་ཐིག་དང་ལྡེ་
ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་འཁྱིང་ཚད་སྟོན། །
སྐུ་འཚམས་ཀྱི་ཐིག་དང་གཡས་ཐིག་ཕྱི་མ་འཕྲད་འཚམས་ནས་
འོག་ཏུ་སོར་གསུམ་གྱི་འཚམས་ནས་གཡས་ཐིག་དང་པོ་དང་
ཀོས་ཀའི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་ཅིང། ཡང་
ཕྱི་ཐིག་གི་སྟེ་མའི་འཚམས་དེ་ནས་འོག་ཏུ་སོར་ལྟའི་འཚམས་
ནས་གཡས་ཐིག་དང་པོ་མཐིའ་ཐིག་དང་འཕྲད་པ་ནས་འོག་ཏུ་
སོར་དུག་འོང་བའི་འཚམས་རྩུ་ཐིག་བཏབ་པས་ཕྱག་གཡས་
བརྒྱངས་པའི་ཚད་སྟོན། མཐིའ་ཐིག་དང་གཡོན་ཐིག་དང་པོ་
འཕྲད་འཚམས་ནས་སྐུགས་ཀའི་ཐིག་དང་གཡོན་ཐིག་གིས་མཡའ་འཕྲད་འཚམས་
སུ་ཐིགཔ་བཏབ་ཅིང། འཕྲད་འཚམས་དེ་ཉིད་ནས་འོག་ཏུ་སོར་
བའི་འོང་བའི་འཚམས་ནས་སྐུགས་ཀའི་ཐིག་དང་ཚངས་ཐིག་
འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་ཕྱག་གཡོན་བརྒྱམ་ཀྱི་
ཚད་སྟོན། ཕྱག་གཡོན་བརྒྱམ་གྱི་འཕྲེད་ཐིག་དང་གཡོན་
ཐིག་དང་པོ་འཕྲད་འཚམས་ནས་རྡེ་དར་གྱི་ཐིག་དང་གཡོན་ཐིག་
འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་ཅིང། རྡེ་དར་གྱི་འཕྲོ་
འཚམས་དེ་ནས་ནང་དུ་སོར་ཕྱེད་དང་ལྡོང་བའི་
འཚམས་ནས་ཚངས་ཁང་གསུམ་གྱི་བར་དུ་
བཏབ་པས་ཞབས་གཡོན་བརྒྱངས་ཚད་སྟོན། ཚངས་
གསང་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཐུས་ཐིག་དང་གཡས་ཐིག་དང་པོ་

འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་ཐེག་བཏབ། ཡང་གཡས་ཐེག་དང་ཅོ་དང་ལྡེ་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ནས་གཡས་ཐེག་གསུམ་པ་དང་གསང་གནས་ཀྱི་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ། དེ་ནས་འོག་ཟུང་གཡོབ་དུ་གསེག་སྟེ་གཡས་ཐེག་གཉིས་པ་དང་རྗེ་ངར་ཀྱི་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ནས་ནང་དུ་རོར་ཕྱེད་དང་གཉིས་འོག་ཏོངས་པའི་འཚམས་ཀུ་བཏབ་བས་ཞབས་གཡས་བསྒོམ་ཀྱི་ཚད་སྟོན། མཐིལ་ཐེག་དང་གཡས་ཐེག་གཉིས་པ་འཕྲད་འཚམས་ནས་ཕྱེར་རོར་དོ་རོང་བའི་འཚམས་ནས་ཚངས་ཐེག་དང་རྗེ་ངར་ཀྱི་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་བས་སྐུ་གཡས་སུ་འགྱེད་བའི་ཕྱི་དབྱེབས་རགས་པ་སྟོན། འགྱིང་ཐེག་དང་སྐུ་འཚམས་ཀྱི་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་སུ་རོར་བཅུ་གཉིས་བའི་འཕྲད་ཐེག་དང་། འགྱིང་ཐེག་དང་ཀོས་ཀོའི་ཐེག་འཕྲད་འཚམས་ཀུ་ཡང་རོར་བཅུ་གཉིས་པའི་འཕྲད་ཐེག་སྟེ་འདི་གཉིས་འགྱིང་ལ་སྐོ་ཏུ་ཁའི་ཚུལ་དུ་འདེབས་ཤིང་ཐེག་གཉིས་ཀྱི་རྟེ་མོ་གཡས་གཡོབ་གཉིས་ཐབ་ཐུག་བཞིན་ཐེག་གཉིས་སྟེང་ལས་ཞལ་ཁྲིམ་གྱི་ཐེག་ཁང་གུ་བའི་པ་འབྱུང་ངོ། །འདིས་མཚོན་ནས་ཁྲོ་བོ་འགྱིང་སྐུབས་ཅན་ལྷན་ཐལ་མོ་ཆེ་ལ་སྐྱེར་བར་བྱའོ།། དམག་ཟོར་མིའི་ཐེག་ལ། ཚངས་ཐེག་གི་གཡས་སུ་སོར་བརྒྱད་དང་། བཞི་དང་། གསུམ་དང་། གཉིས་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བརྒྱད་དང་། ཡང་བརྒྱད་ན་ཐེག་རེ་སྟེ་

གཡས་ཐིག་བདུན་དང་། གཡོན་དུ་སོར་དྲུག་དང་། ཡང་དྲུག་དང་། བཞི་དང་། བཅུ་གཉིས་དང་། བརྒྱད་ན་ཐིག་རེ་སྟེ་གཡོན་ཐིག་ལྟ་སྟེ་ཚངས་ཐིག་དང་བཅས་དགྱེས་ཐིག་བཅུ་གསུམ་མོ། །འཕྲེད་དུ་དབུ་སྐྲའི་རྩེ་ཐིག། དེ་ནས་སོར་བཅུ་གཉིས་ན་སྐྲ་འཚམས། དེ་ནས་བཅུ་གཉིས་ན་ཀོས་ཀོ། དེ་ནས་བཞི་ན་མཐིལ་བ། དེ་ནས་གཉིས་ན་མཐིལ་འོག །དེ་ནས་བཅུ་གཉིས་ན་ཐུགས་ཀ། དེ་ནས་སོར་བརྒྱད་ན་ལྟེ་གོང་། དེ་ནས་བདུན་ན་གཟང་གནས། དེ་ནས་སོར་དོ་ན་ཕུས་ཐིག །དེ་ནས་སོར་བཅུ་གཉིས་ན་རྟེ་ངར་གྱི་ཐིག །དེ་ནས་བཞི་ན་ཞབས་མཚོ །དེ་ནས་བཅུ་གཉིས་ན་བཞོད་པའི་''ཤད་ཐིག་དང་ངོ། དེ་ནས་དྲུག་ན་ཤད་ཐིག་གཉིས་པ་སྟེ་''''འཕྲེད་ཐིག་བཅུ་གསུམ་མོ། །གཡོན་ཐིག་དང་པོའི་རྩེ་ནས་མཐིལ་ཐིག་དང་གཡས་ཐིག་དང་པོ་འཕྲེད་འཚམས་ཀྱི་བར་''' དང་། དེ་ནས་འོག་ཏུ་སོར་དོ་སོང་བ་ནས་ཤད་ཐིག་གོང་'''མའི་རྩེ་ནས་ནང་དུ་སོར་ལྟ་འོངས་པའི་འཚམས་སུ་ཐིག་བཏབ་པས་འཁྱིར་ཚོད་སྟེའོ། མཐིལ་འོག་གི་ཐིག་དང་གཡས་ཐིག་གཉིས་པ་འཕྲེད་འཚམས་ནས་བརྩམས་ཏེ། གཡས་ཐིག་ཕྱི་མའི་རྩེ་ནས་འོག་ཏུ་སོར་ཉི་ཤུ་འོངས་པའི་འཚམས་ཀྱི་བར་དུ་བཏབ་པས་ཐུག་གཡས་བརྒྱད་གི་ཚོད་

རས་ས་ཤོ་ཐ། གཡས་ཐིག་དང་པོ་དང་ལྡེ་
གོང་གི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་བརྩམས་ཏེ་ལྡེ་གོང་གི་ཐིག་
དང་གཡོབ་ཐིག་ཚྭ་མ་འཕྲད་འཚམས་ནས་འོག་ཏུ་སོང་
དུག་གི་འཚམས་སུ་བཏབ་པས་ཞལ་གཡོབ་ཀྱི་བརྟེན་
འགྲོས་རྐོགས། གཡོབ་ཐིག་ཚྭ་མ་དང་ལྡེ་གོང་གི་ཐིག་
འཕྲད་འཚམས་ནས་བརྩམས་ཏེ་གཡས་ཐིག་གསུམ་པ་དང་
རྟེའི་རྐང་ཐིག་དང་ཙོ་འཕྲད་འཚམས་སུ་བཏབ་པས་གཡོབ་
ཀྱི་ཞལས་ངར་གྱི་ཚྭ་རེས་འབྲུང། གཡོབ་ཐིག་བཞི་པ།
དང་ལྡེ་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་ནས་བརྩམས་ཏེ་གཡོབ་ཐིག
དང་པོ་དང་ཞལས་ངར་གྱི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་སུ་བཏབཔས་
ཞབས་ངར་གྱི་ནང་རེས་འབྲུང། ལྡེ་གོང་གི་ཐིག་དང་
གཡས་ཐིག་བཞི་པ་འཕྲད་འཚམས་ནས་བརྩམས་ཏེ་
གཡོབ་ཐིག་ཚྭ་མའི་མར་སྐྱེའི་བར་དུ་བཏབ་པས་དེའུ་ཁྲི།
མཐིན་པ་བསྐྱད་པའི་འགྲོས་སྐྱེན། སྐྱ་འཚམས་ཀྱི་
ཐིག་དང་འགྱེང་ཐིག་དང་ཚངས་ཐིག་གསུམ་ཀ་འཕྲད་
འཚམས་སུ་ཙོར་བཏུ་གཉེས་པའི་གསེགས་ཐིག་ཤད་བཅོ་
འགྱེང་ཐིག་དང་ཀོས་ཀོའི་ཐིག་འཕྲད་འཚམས་སུ་ཡང་ཙོར་
བཏུ་གཉེས་པའི་གསེག་ཐིག་གདབ་སྐྱེ་འདི་གཉེས་ཀ་འགྱེང་
ཐིག་ལ་སྐོར་དུ་ཁའི་ཚྭལ་དུ་ཐོའོ། །ཐིག་གཉེས་ཀྱི་ཡེས་
གཡོབ་ཀྱི་རྩེ་འབྲམ་ཐིག་ཀོས་སྐྱེལ་བས་ཞལ་ཁྲིམ་གྱི་

ཐེག་ཆང་གྲུ་བཞི་པ་འབྲུང་ཞིང་། འགྲམ་ཐེག་གི་ཕྱིར་
ཡང་སོར་གཉིས་ནས་སྐྱེས་ཀྱི་ཐེག་ཀྱང་འདེབས་ཏེ་དཀྱུས་ཐེག་
དང་འདྲའོ། །འདི་དང་གོང་གི་སྐབས་རོ་སོའི་སྐྱན་ཀྱི་
དཀྱུས་ཞེང་དང་། ཞལ་གདངས་བའི་ཚོད་སོགས་དང་།
ཞི་བའི་ཉམས་ཅན་ལ་ཡང་སྐྱེན་གྱི་དཀྱུས་ཞེང་མི་འདྲ་བ་
འབྲུང་བ་སོགས་ཁྱད་པར་མང་�པོ་དག་ཐེག་རྣོ་ཡི་གེ་རྒྱས་པ་
ལས་ཤེས་པར་བྱའོ། །སྤྱིར་ནི་མན་ངག་གི་ཐེག་ཆུ་གསལ་
བའི་ཕྱོག་ལེན་འདི་དག་ལས་ཚ་འགའ་ཞིག་ནི་རྒྱུད་དང་རྒྱ་
གཞུང་བོད་ཀྱི་མཁས་པ་དག་གིས་མཛད་པའི་ཐེག་གི་རྩ་བ་
རྣམས་དང་གཉའ་གཅེག་ཆུ་འབྲུང་ལ། འགའ་ཞིག་ནི་དེ་ལྟར་
མེད་པར་ཡང་སྣང་ཞིང་། ལ་ལ་ནི་དགོས་པ་རྣ་ཅང་མི་
ཆེ་བར་ཡང་སྣང་མོད་ཀྱི། འོན་ཀྱང་སྤྲུལ་ཚད་ཕྱག་
ལེན་འདི་གླགས་ཆེ་བ་དང་། འདི་ལྟ་བུ་ཞིག་མེད་ན་
སྐྱེ་དང་བཞུགས་སྤྱང་སྐྱེ་ཚོགས་པའི་ཚོད་ཀྱི་འཚམས་ཀཱཏྱི་ན་
གང་ཡང་མེད་པར་རེ་མོ་བ་དག་གིས་མ་དག་པར་འབྱེ་བའི་
དགག་བྱ་ཡང་ཆེ་བར་སྣང་བས་ཐེག་འདེབས་ཚུལ་ཁོ་ནས་
བར་ཡི་ཁེར་བཀོད་པ་ཡིན་ནོ།། དེ་ནི་ཞར་བྱུང་
ཁྲི་རྒྱུད་ཡོལ་ཀྱི་ཐེག་བཆད་པར་བྱ་སྟེ། དེ་ལ་གཉིས།
ཁྲིའི་ཐེག་དང་། རྒྱུད་ཡོལ་གྱི་ཐེག་གོ །དང་པོ་ལ་
ཁྲིའི་བཀོད་པ་རྒྱས་བསྡུས་གཉིས་ལས་རྒྱས་པ་ནི་དཔྱ་
གླགས་ཆུང་ཞིང་དུ་དུང་ཡང་ཚོད་ལྟེ་གྱི་ཁྲུངས་རྩད་

གཙོད་དགོས་པས་རེ་ཞིག་མ་བཀོད་ལ། གལ་ཏེ་སྐོས་པར་འདོད་ན་མེ་དབང་སངས་རྒྱས་རྣམས་ཀྱི་མཚོའི་བཅུ་བཞུ་དཀར་པོའི་གཡའ་སེལ་དུ་བལྟ་བར་བྱ། བསྟོས་པ་ནི་མཚོད་རྟེན་གྱི་ཞིང་ཇི་ལྟ་བ་བཞིན་ཏེ། དེ་ལྟར་འདི་ལྟར་བཤད་གདན་གྱི་ཉོག་ངོས་སུ་སྤྲིའི་དོན་དུ་འདུས་པ་ཐོག་རེར་ཇི་ཙམ་ཞིག་ཡོད་གཅིག་གར་བ། དེ་དང་ཚངས་པ་ཁྱད་ལྡན་འཕགས་ཏས་ཚོགས་རྣམས་གང་རིག་ལ་ཞལ་ཆད་བཞི་དང་ཆ་ཚུང་བརྒྱད་སོང་བའི་འཕགས་སུ་མཚན་མ་གདུས། ཚངས་པ་ཁྱོད་ཀྱི་ཤིན་ཏུ་མི་ཕམ་པའི་བར་གྱི་འཕེད་པ་ཆ་མཉམ་བཅུ་དགུ་ཏུ་བགོས་པའི་ཚ་དེ་ཉིད་སྐབས་འདིར་བཞུགས་སྤྲི་འཇལ་སྟེད་ཀྱི་ཆ་ཚུང་ཡིན་ནོ། དེ་ལྟར་ན་པད་གདན་གྱི་ཉོག་སྐྱའི་ཚངས་པ་ཁྱོད་ཀྱི་ཤར་སྤུ་ནས་སྐབས་འདིའི་ཆ་ཚུང་བཅུ་དགུ་པའི་ཚངས་པ་ཁྱོད་ཀྱི་ཤིན་ཏུ་མི་ཕམ་པ་ཁྱོད་ཀྱི་ཆ་ཚུང་ཞེས་པ་ནས་བཟུང་ཡང་ཚངས་པ་ཁྱོད་ཀྱི་ཆ་ཚུང་དེ་ཉིད་ཡིན་པས་སྐྱའི་ཆ་ཚུང་དུ་འབྱུང་བར་མི་བྱའོ། །བཅོམ་པ་ཞིག་ཚངས་པའི་ཉོག་ངོས་སུ་ཆ་ཚུང་ཞེ་གཉིས་པའི་འཕེད་པ་ཞིག་གམ་ཅི་ཡང་རུང་དང་གཅིག་དང་གཉིས་ཀྱི་འཆོལ་ཏམས་སུ་ཆ་ཚུང་ཞེ་གཉིས་པའི་ཞིག་བརྒྱད་གདབ་པར་བྱའོ། །ཚངས་པ་ཞིག་

དེའི་གཡས་གཡོན་དུ་ཡང་ཚ་ཆུང་ཉེར་གཅིག་རེ་གྲངས་
བཞིའི་དུ་དགུས་བྱིག་རྣམས་གདབ་པར་ཐུ་སྟེ་འདི་དག་ནི་
ཐྲིག་འདབས་ལྷག་སོ། །དེ་ནི་བྱིག་དེའི་སྟེང་ནས་
ཁྲིའི་ཚ་བགོད་པ་ལ་མས་ཐལ་རེམ་པ་བཞིའི་དུ། དཔངས་
སུ་ཚ་ཆུང་གསུམ་དང་རྒྱར་ཚངས་པའི་གི་གཡས་གཡོན་
དུ་ཚ་ཆུང་ཉེར་གཅིག་རེ་ཡོད་བའི་སྟེགས་ཏུ། དེའི་སྟེང་
དུ་དཔངས་སུ་ཚ་ཆུང་གཅིག་དང་། རྒྱར་གཡས་གཡོན་
དུ་ཚ་ཆུང་བཅུ་དགུ་རེ་ཡོད་པ་དང་། དེའི་སྟེང་དུ་
དཔངས་སུ་ཚ་ཆུང་གཅིག་དང་རྒྱར་གཡས་གཡོན་དུ་ཚ་
ཆུང་བཅུ་བདུན་རེ་དང་། དེའི་སྟེང་དུ་དཔངས་སུ་ཚ་ཆུང་
གཅིག་དང་རྒྱར་གཡས་གཡོན་དུ་ཚ་ཆུང་བཅོ་ལྔ་རེ་ཡོད་
པའི་ཐེམ་སྐས་གསུམ་དང་། དེའི་སྟེང་དུ་དཔངས་སུ་
ཚ་ཆུང་དྲག་དང་རྒྱར་གཡས་གཡོན་དུ་ཚ་ཆུང་བཅུ་གསུམ་
རེ་ཡོད་པའི་ཐེག་གདུང་། དེའི་སྟེང་དུ་དཔངས་སུ་ཚ་ཆུང་
གཅིག་དང་རྒྱར་གཡས་གཡོན་དུ་ཚ་ཆུང་བཅུ་བཞི་རེ་ཡོད་
པའི་གཟུངས་སྒམ། དེའི་སྟེང་དུ་དཔངས་སུ་ཚ་ཆུང་
གཅིག་དང་རྒྱར་གཡས་གཡོན་དུ་ཚ་ཆུང་བཅོ་ལྔ་རེ་ཡོད་
པའི་པད་ཆུང་། དེའི་སྟེང་དུ་དཔངས་སུ་ཚ་ཆུང་
གཉིས་དང་རྒྱར་གཡས་གཡོན་དུ་ཚ་ཆུང་བཅུ་དྲུག་ཡོད་
པའི་བ་གམ་བྱའོ། །ཚད་དེ་ཉིད་གཞིར་བཞག་པའི་ཁྲིའི་
གདུང་དུ་སེང་གེ་དང་གླང་པོ་ཆེ་དང་རྟ་ཕྱུ་དང་ཤིང་ཁང་དང་

ཏུ་མཆོག་ནམས་ཀྱི་འདོགས་ཕྱིར་སྐབས་སུ་གང་བབ་དང་། །
དེ་དག་གི་བར་བར་དུ་འདོགས་ཕྱེད་ཀྱི་ཀ་བ་ནོར་བུས་
སྐྱེས་པ་དང་བ་གམ་པད་ཚུང་ལ་སོགས་པའི་ཆ་གཞི་
མྱ་མས་སྐུ་ཡང་གསེར་ཁྲི་བ་ཏུ་དང་རེན་པོ་ཆེའི་ཕུ་ཚོམ་དང་
པད་འདབ་ཀྱི་ཕྱེད་བ་དང་རེན་པོ་ཆེའི་ཕྱང་བ་ལ་སོགས་བཞི་
སྟེས་ཤིང་བཀོད་པ་མཆོས་པས་ཡིད་འཕྲོག་པ་ཟུ་ཞིང་། །
ཁྲིའི་སྟེང་དུ་ཆུ་རྩལ་ཀྱི་ཁྲི་ཁེབ་ཁ་དོག་ལྷུ་ཚོགས་བཟུ་བས་
ཀ་པོ་གས་པ་བྱའོ། །ཁྲིའི་སྟེང་དུ་བདུའི་གདན་ཁྱི་འོག་དོས་
ཀྱི་ཆུང་ ཚངས་པའི་གདན་ཁྲིའི་སྟེང་གི་ཐོག་ཕྱད་འཚམས་
ཤས་གཡས་གཡོན་དུ་ཞིབ་དོ་ཤུ་ཚེས་བཞི་རེ་ཡོད་ཅིང་
སྟེང་རོས་ཞལ་ཚངས་གསུམ་དང་ལོར་གསུམ་རེ་ཡོད་བ་
བྱ་ཞིང་། དབངས་སུ་སྟེ་བ་ཐུབ་གདན་དང་བཅས་བར་
ཞལ་ཚངས་གང་བྱའོ། །ཐུབ་གདན་ཚངས་ཁྱིག་ཤས་
གཡས་གཡོན་དུ་ཞལ་དོ་དོད་ལོར་དུག་རེ་ཡོང་བ་བྱ་
ཞིང་མདུན་ཀྱི་དོས་རྟང་བོ་དང་གཡས་གཡོན་ཐུམཔོད་
བྱ་ཚྭེལ་ནམས་དང་བཤད་ལྷེ་བ་ཟེ་འབྲུ་དང་བཅས་པ་
མཁས་པའི་ཕྱག་ལེན་བཞིན་དུ་ཤས་བར་བྱའོ། །གཀྲིས་
པ་ཐུབ་ཡོལ་ལ་སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་མདོད་སྤུའི་སྟེང་དུ་ལོར་
གང་ལོང་བའི་ཚངས་ཁྱིགས་ཀྱི་སྟེང་ ཐས་ཞལ་ཚོད་ལྟས་ཟླམ་
སྟེར་བྱ་སྟེ། འདི་ནི་ཐུབ་དུག་གི་མཐའི་ཐུ་ཁྲོན་རས་བའི་ཚོད་
ཡིན་ལ། ཞིབ་ཏུ་ན་གདུང་གི་རྟེ་མོག ཡས་གཡོན་གྱི་ཅོར་བུ་ནི་ཐུ་
ཁྲོན་དེར་མ་གཏོགས་ཤིང་། གདུང་འདོགས་བའི་མ་དང་ཤ་ར་ལྟ་

དང་ལྡན་པ་ཚེ་རྣམས་བརྟེན་ཕྱིའི་དཔྱིད་ཀྱི་
ཟླ་མ་གཉིས་ལས། རྒྱུ་སྐྱ་ཐུ་ཚུལ་ནི་ཁྲིའི་སྟེང་གི་གཡས་
གཡོན་ནས་ཕང་ཐུང་དོ་ལེད་བའི་འཚམས་ཐམས་ལྷད་པོ་ཚེ་དང་
དེའི་སྟེང་དུ་རི་དྭགས་ཀྱི་ཤའོ། དེའི་སྟེང་དུ་མེ་དང་བཅས་
པའི་གཤོག་བར་ཐུབ། འདི་དག་ཚེ་རྣམས་ཀྱི་ཐུབ་པའི་ཡོན་
ཏན་དུ་ཚོངས་ཞིག་དང་མཉོད་བྱའི་ཞིག་འཕྲལ་འཚམས་ཐམས་
གཡས་གཡོན་དུ་ཁལ་ལྟ་བོར་གསུམ་བོད་བའི་འཚམས་ཀྱི་
མཚན་མ་བཏབ། ཁྲིའི་སྟེང་གི་གཡས་གཡོན་ནས་ཐང་དུ་
གོར་དོ་ཁོར་བའི་འཚམས་སུ་མཚན་མ་བཏབ། མཚན་མ་
གཅིག་ཀྱང་བར་ཞིག་གིས་སྤྱལ་བས་འདེགས་ཆེད་གསུམ་ཡོ་བརྩེགས་
པའི་ཐྱེ་དཔྱིད་ཞིག་ཡོད་པར་འགྱུར་རོ། །དེ་ལྟར་སྤྱལ་བའི་ཞིག་
གི་རྗེས་སུ་འཐབ་ནས་རེག་ཡོ་ཆེའི་ང ཐུབ་པ་རྩེ་མོ་ནོར་བུས་
ཁྱུས་པ། མར་སྟེ་ཁྲི་ལ་བརྟེན་ཅིང་ཡར་སྟེ་གདུང་ལ་བརྟེན་
པ་ཁྱེད་བའི་སྤྲིལ ཡང་ཡོད་དོ། །འདིར་གདུང་གི་སྤྱིད་ཀྱི་ཚོར་
སྐར་བཤད་བའི་ཟླུམ་སྐོར་གྱི་རྒྱ་ཚད་དང་མཉམ་ཞིང་མཐོ་ཚད་
དཀྲུས་ཀྱི་མཐོ་སར་གཏུག་ཏོར་གྱི་རྩེ་ཐས་ཕྱེད་དུ་བོར་དུག་སོད་བའི་
འཚམས་སུ་སྤྲེལ་བའིཚོད་ཚམ་དུ་ཐུ་ཁྲིད་གདུང་འདི་སྐུར་པ་ཡིན་
པས་གཡས་གཡོན་ཐས་ངོག་ཏུ་རིམ་ཀྱིས་གཞིལ་ཏེ་རྩེ་མོ་ཁས་ཚུད་
ཀྱི་སྟེང་གི་ངོས་མཉོད་བྱའི་ཞིག་དང་མཉམ་པར་བྱོའོ། །གདུང་
གཡས་གཡོན་ཀྱི་རྩེ་མོར་པད་དང་ནོར་བུའི་ཏོག་དང་སྟེང་ངོག་གི་
ངོས་སུ་བཏུ་ལ་སོགས་པས་མཉེས་པར་བྱ་ཞིང་།

གདུང་ལ་ལྷུ་རྣལ་གྱི་སྐྱེད་ཚེབ་གཡས་གཡོན་ནས་ཐོག་ཏུ་མཐའ་
རྒྱབ་ཡོལ་དང་ཚོད་མཉམ་པ་བྱ། གདུང་གི་སྐྱེད་དུ་ཡུངྒི་
མདུག་མ་ཅན་གྱི་ཚུ་སྐེན་དང་། དེའི་སྐྱེད་དུ་ཀུ་གདོས་
ཀ་བདུན་དང་ལྷན་པ། དེ་གཉིས་ཀྱི་དབུས་སུ་མཁའ་
ལྡེང་ཤག་པ་གཉིས་ཀྱིས་སྐྱེལ་བཟུང་ནས་ཟ་ཁེད་ཤང་པ་
གཉིས་ཀྱིས་ཀུ་གཉིས་ཀྱི་མདུག་མ་མནན་པ་བྱའོ། ། རྗེ་
མོར་འབྲི་བ་ཤེ་ནི་འདི་དག་གི་རྒྱབ་ཏུ་མེ་ཐོག་དང་འབྲས་བུ་
ཡལ་འདབ་དང་བཅས་པ་དང་། དེའི་ཡང་རྒྱབ་ཏུ་འཕྲི་
ཐུལ་ཤ་སོགས་པ་བཀོད་པ་རྣམ་མཛེས་བྱ་སྐྱེ་ཞིབ་པར་
མཁས་པའི་ཕྱག་ལེན་ལས་ཤེས་ཤར་བྱའོ། ། མཁའ་
ལྡིང་དང་ཀུ་དང་ཆུ་སྐེན་དང་གདུང་གི་རྩ་མོ་རྣམས་ཀྱི་
ཕྱི་དབྱིབས་མཆོག་བྱེད་དུ་མཛོད་ཕྱའི་ཐིག་དང་ཚོངས་
ཐིག་ཕྱད་འཚམས་ནས་གཡས་གཡོན་དུ་ཞལ་བཞེ་སོར་
བཞེ་སོང་བའི་འཚམས་སུ་མཚན་མ་བཏབ། ཚོངས་ཐིག་
གི་ཡར་སྐྱེ་དང་ཟླམ་པོ་ཕྱད་འཚམས་སུ་མཚན་མ་
བཏབ་སྟེ། མཚན་མ་གཉིས་ཀྱི་བར་ཐིག་གིས་སྐྱེལ་བས་
མཁའ་ལྡིང་གི་རལ་བའི་རྩ་མོ་དང་ཀུ་གཉིས་ཀྱི་
གདེངས་ཀའི་རྒྱབ་རྩོལ་དང་ཆུ་སྐེན་གྱི་མདུག་མའི་ཕྱོགས་
དབུས་དང་དེའི་མིག་གི་ཁང་མཐའ་དང་ཁོར་བྱའི་དབུས་
རྣམས་འོང་བའི་ལ་འཚམས་ཐོན་པར་འགྱུར་རོ། ། །

ཁྱེ་ཁྱུབ་ཡོངས་སྤྱམ་ཐོག་ནས་ཚད་བརྟག་བར་ཐུག་ཡོད། དེ་ལས་
ཁ་ཤས་ཀྱི་ཐད་ནས་ཤུགས་ཆེ་ཞིང་ཁ་ཤས་ཀྱི་ཐད་ནས་ཤུགས་
ཉུང་བ་ཞིག་ཡོད་ཀྱང་། ཁྱེད་ཀྱིས་ཁྱབ་ཚད་ཀྱི་ཐོག་ན

པ་ཆེའི་ངང་ཁ་ལས་འཁྱུག་ཅིང་བྱུང་། །ཡང་ཐུགས་ཁ་ནས་
འོག་ཏུ་སོར་དུག་སོང་བའི་ཚངས་ཐིག་གི་སྟེང་ནས་ཞལ་
ཆོད་གཉིས་དང་སོར་བཅུས་སྐོར་བས་ཆུབ་ཡོལཀྱི་ནང་
མཐའ་ཐོན་བར་ངག་རིང་། བྱམ་པོ་ཆེ་ནང་གི་བར་དུ་
མུ་ཐིག་གི་ཟེང་བ་ཆེ་ནང་གཉིས་དུའོ། རོ་རྗེ་ཕེད་བདང་།
བཏུ་ཚུང་དུ་དང་བཏུ་ཚེན་བོ་ཞོར་བྱས་པའི་དག་
གིས་རིམ་བར་སྐོར་བའི་བཀོད་པ་མཇོས་བར་བྱ་···
ཞིང་། རེ་མོར་འབྲི་བ་ལ་འདི་དང་དབྱིའི་ཆུབ་ཡོལ་
གཉིས་ཀའི་ནང་དུའོད་རེར་ཐི་ཟེད་བ་ཤིན་ཏུ་སྐོམ་ཞིང་
མཉན་ལ་འཚུག་པའི་གསེར་རས་ཡིད་འཕྲོགས་པ་བྱའོ།
དེ་ལྟ་བ་སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་ཚད་གསལ་བར་བྱེད་པའི་
མཐུ་ངག་གི་བཀ་ཆུ་གསལ་བ་དང་ཞར་ཐྱུང་ཁྲིལ་ཆུབ་
ཡོལ་གྱི་ཐིག་འདོབས་ཚུལ་དང་བཅས་པ་རེ་ཞིག་
བཤད་རེན་ཏེ།

དེ་ལྟར་དེ་མད་ཆུང་རྣམས་དོན།
གཅབ་པ་མཆོག་གིས་བཀླལ་བའི་ལུགས།
རྒྱབ་བཞིན་ལྟ་སྐྱེའ་ཚ་ཚོད་ཀྱི།
རྣམ་བཞག་གངས་ཅན་ཅན་ལྟོངས་ལུ་དང་།
ཚུལ་དེ་གསལ་བྱེད་ཡང་དག་པའི།
བསྟན་བཅོས་སྐལ་བཟང་སྐྱེ་བོའི་མིག །
པསྟན་རྩེད་ལྟོད་རབས་མཁས་རྣམས་ཀྱིས། །

མཐ་དག་ལུགས་འདི་གསལ་མ་མཛད། །
ཕྱི་རབས་སྐྱེ་བོ་གཞུང་ལུགས་ལ། །
འདོམས་པ་ཚུང་རྣམས་བདེ་བླག་ཏུ། །
འཁྲིད་པའི་ལག་ལེན་སྟོལ་འདི་དང་། །
མཐ་དག་ཡི་གེར་འགོད་པ་ཐུབ། །
དེ་ལྟ་ཏ་ཡང་ཚེ་གཅིག་ལམ། །
ནམ་ཡར་འཇིང་བས་ཉམས་ཚུང་བྱོ། །
འདུག་པའི་གོ་སྐབས་མ་རྙེད་པར། །
ཐུབ་ཆོམ་མལ་དུ་ཉལ་བ་མཐོང་། །
དེ་དག་བྱོ་མེག་འབྱེད་པ་ལ། །
མི་མ་ཉམ་མཐུ་ལྡན་ལེགས་བཟང་གི། །
ཞི་ཁ་སྐྱན་བདུད་རྩིའི་རྒྱང་ཞུ་ནི། །
འདུག་ངོགས་བདེ་བ་འདི་བྲལ་སོ། །
ཐུབ་པའི་བྱོ་གོས་ནམ་ཡང་ཞི། །
འཁྲུལ་མེ་སྤྲད་པ་མ་ཡིན་ཐུབ། །
གོངས་པ་གང་དག་ཆོས་ཀྱི་སྐྱེ། །
རྟག་དང་བཅས་བ་ནམས་ལ་བརྟགས། །
དེ་ལས་ཐོབ་པའི་ནམ་དཀར་རྒྱུ། །
ཀུན་བཟའི་འོད་ཀྱི་རྣེས་འགྲོ་དེས། །
ཤིན་གཞན་བྱོ་ཡི་མུན་པ་ཀུན། །
དུང་ཤས་འཐིབ་པའི་དཔལ་ཐོབ་ཤོག །

ཨི་དུ་ཀྱི་གཉེས་འཐུང་རྣམ་དག་གྱི། །
ཞེས་བའི་དབང་དུ་མི་འགྱོ་བར། །
རྟག་ཏུ་ཡོངས་འཛིན་ཞེས་གྱི་བཀུན། །
འཐུང་བས་དོམས་བ་མེད་པར་ཤོག །

ཅེས་ལྷ་སྐྱེའི་ཚ་ཚད་བདེ་བླག་ཏུ་རྟོགས་པར་བྱེད་པའི་མཐ་དག་ཐེག་གི་རྣམ་བཞག་བརྗོད་པ་འདུག་པ་བདེ་བའི་ཡམ་བཟང་ཞེས་ཀྱ་བ་འདི་ལྟ། ། མཆོག་གསུམ་རེན་པོ་ཆེ་སྐྱེ་བོའི་
ཚོར་བ་དུ་འཛིན་ཞིང་བློ་གོས་དང་གཏོང་བས་མཛོས་ཤིང་
ཡ་རབས་ཀྱི་ཚུལ་བཟང་པོ་ལ་གནས་པ་རྣར་ཆེ་གྱིད་ཡོན་
བསེད་ཟམས་ཤེ་ཚུལ་འདི་ལྟ་བུ་ཞིག་དགོས་ཞེས་གོས་ཆོས་
འཐུག་རེས་མ་ཡུག ། ལྷ་དར་ཆེ་ལེགས་དང་བཅས་
བསྐལ་བའི་དོར། བཤེས་གཉེན་མཁས་བ་དུ་མའི་ཞབས་
ཀྱི་བསྟོད་ལ་ཉེ་བར་གཏུགས་བའི་བཀའ་དྲིན་གྱི་མཐུ་ལས་མདོ་
ཕུད་དང་རེག་གནས་དུ་མ་ལ་ཆམ་དཔྱོད་ཀྱི་འདྲུག་པ་མེ་དམད་
པ་ཡུལ་མདོ་སྡེད་ཀྱི་བཀྲེན་པ་འཇལ་ཀྱ་ཟློ་བཟང་བསྟན་པའི་
རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོས་བྱས་པའི་ཡི་གེ་པ་ནི་དཔྱོད་
ལྡན་ཚུལ་ཁྲིམས་དཔལ་འབྱོར་གྱིས་བགྱིས་པ་དག་ལེགས་
སྦྱར་ཆུང་ངོ། ། ། །

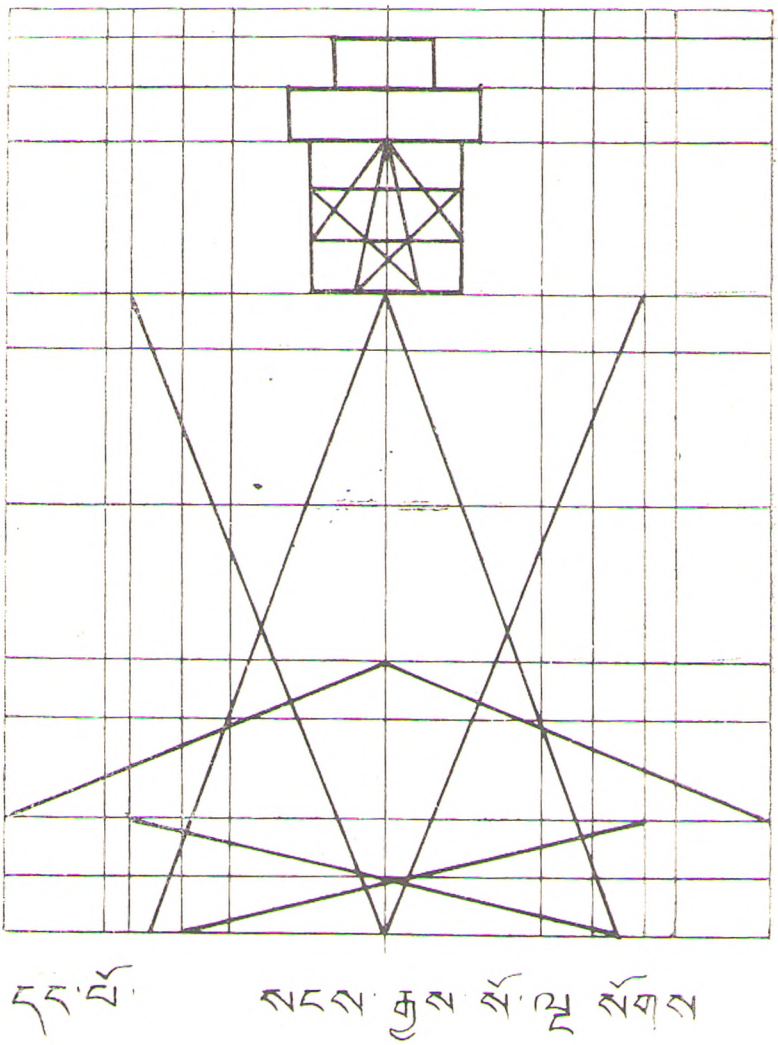
ཐུབ་མར་ཚངས་པའི་ཐིག་གདབ་དབུས། །
ཀུ་ལྷ་རེགས་བས་ཐྲུམ་པོ་བསྐོར། །
ཤུགས་འོག་ཚངས་ཐྲུམ་འཕྲད་འཚམས་ཀྱ། ། །

ཐུབ་ཡང་བྱམ་པོ་ཆེ་བ་བསྟོད། །
ཉ་ཡི་མ་གོ་དང་མདུག་མའི་མཐར། །
ཚོངས་ཐེག་གཉིས་པ་གདབ་པར་ཐ། །
དེ་བཞིན་གཡས་གཡོན་འཕྲད་འཚོམས་ལུ། །
མ་ཤོ་བསྟོད་ཅེ་ཟུར་ཐེག་གདབ། །
ཀཱཏྱཱ་ཡ་ནཱི་ཀྲོགས་ཀྱི་རྣ་ཡི་སྟེམ། །
ཆ་ཤན་གསུམ་དང་རུ་བར་གཉིས། །
དཀྱུས་རྟགས་དེ་དང་འདྲ་བའམ། །
སྟོམ་ལ་བཞི་དང་རུ་བར་གསུམ། །
ཤྲཱི་གས་རྟའི་རྩེ་མོ་རྟོ་བ་དང་། །
དཀྱུས་རྟའི་རུ་ཞེད་ཆ་ཤན་གཅིག །
ཐེག་རུ་རྣ་བཞི་ཐེག་བཏབ་པས། །
འདི་དག་ཐོབ་པར་འགྱུར་བ་ཡིན། །
དཔེ་བཅས་སྐོ་ཚོད་གསུམ་མ་དང་། །
གཅིག་མ་གཡེགས་ཀ་ཚུལ་འདིར་མཚུངས། །

ཞེས་པ་འདི་ཡང་མང་ཐོས་ ཤ ཟབ་ཀྱི་ལྷོ་བཟང་བསྟན་སྲུང་ཞི་ཁྲོ་ཡབ་ཡུམ་ལྷ་བཞི་དུ་ཐིས་པའོ། ། ॥

མཆིལ། ། ॥

ТАБЛИЦЫ КОМПОЗИЦИОННЫХ СХЕМ ИЗ ТРАКТАТА СУМБО-КХАНБО



Т а б л. 1. Первая группа. Будда, 35 (будд) и другие.
Высшая подгруппа системы 10 ладоней, ньягродха. Модуль 12,5 пальца. Симметричное построение.

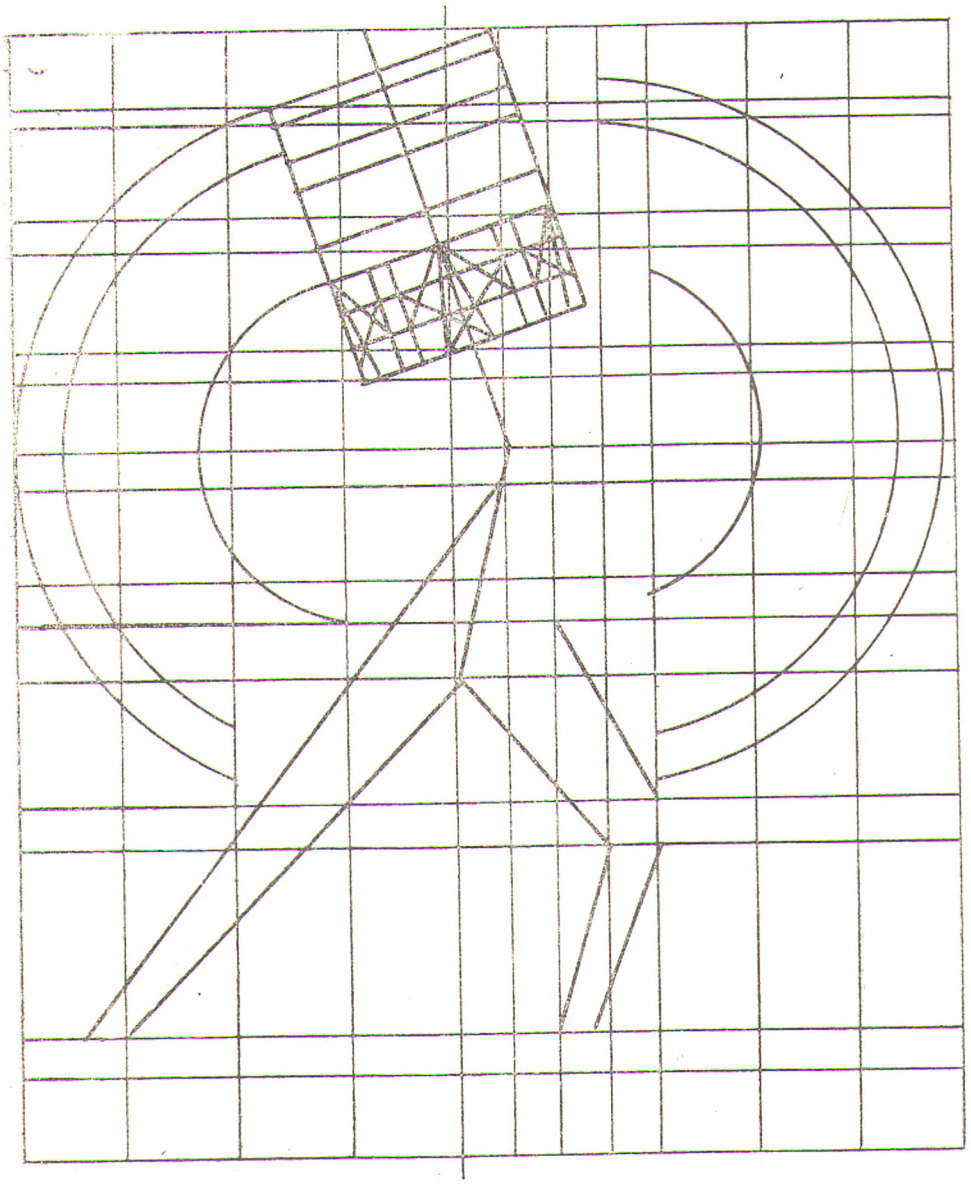
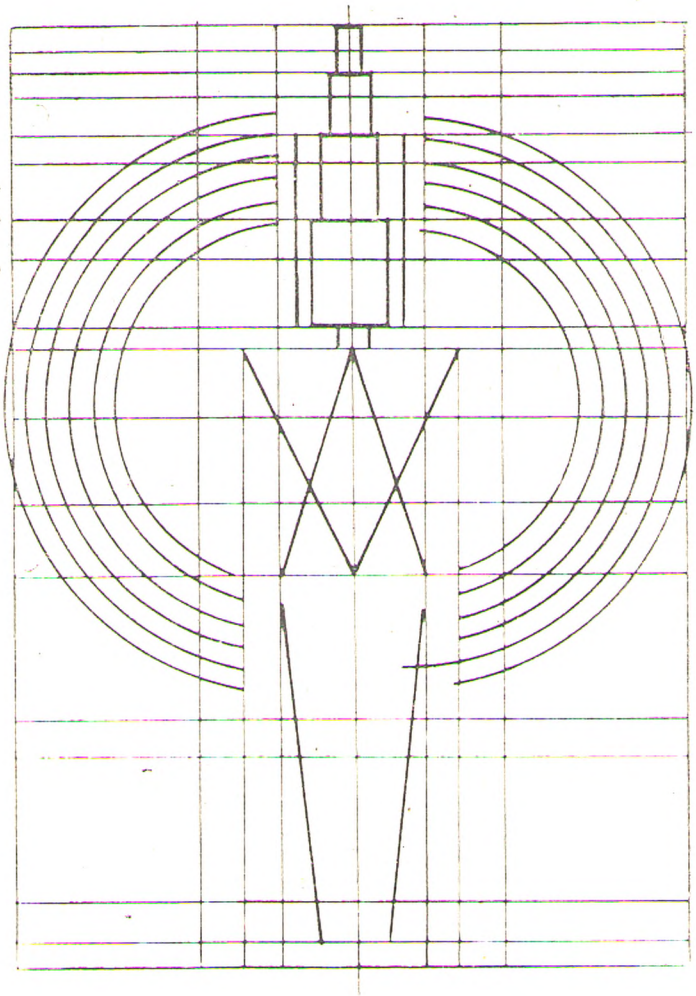
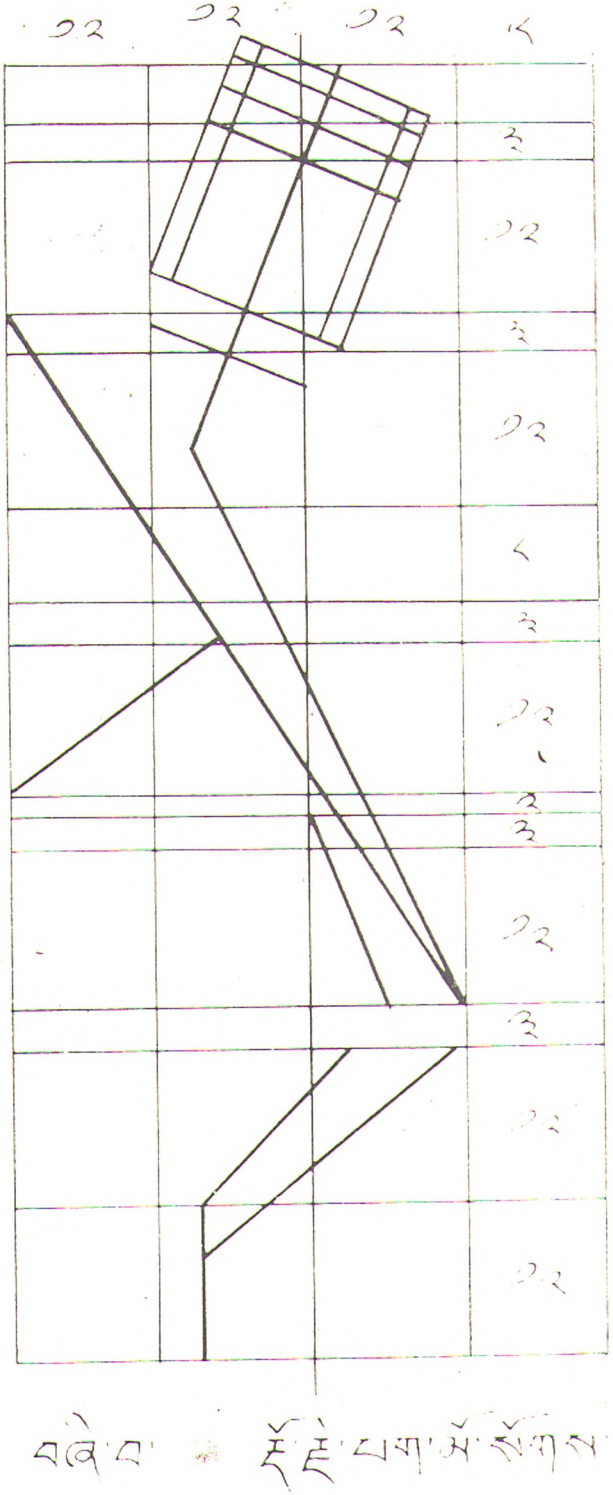


Табл. 2. Вторая группа. Самвара и другие.
Высшая подгруппа системы 10 ладоней. Модуль 12,5 пальца. Нижняя половина тела длиннее верхней. Асимметричное построение.



Т а б л. 3. Третья группа. Тысячерукие и многоголовые.
Средняя подгруппа системы 10 ладоней, ньягродха. Модуль 12 пальцев. Симметричное построение.



Т а б л. 4. Четвертая группа. Ваджраварахи и другие.
Система 9 ладоней, ньягродха. Модуль 12 пальцев. Асимметричное построение, контрапост правильный, анатомический.

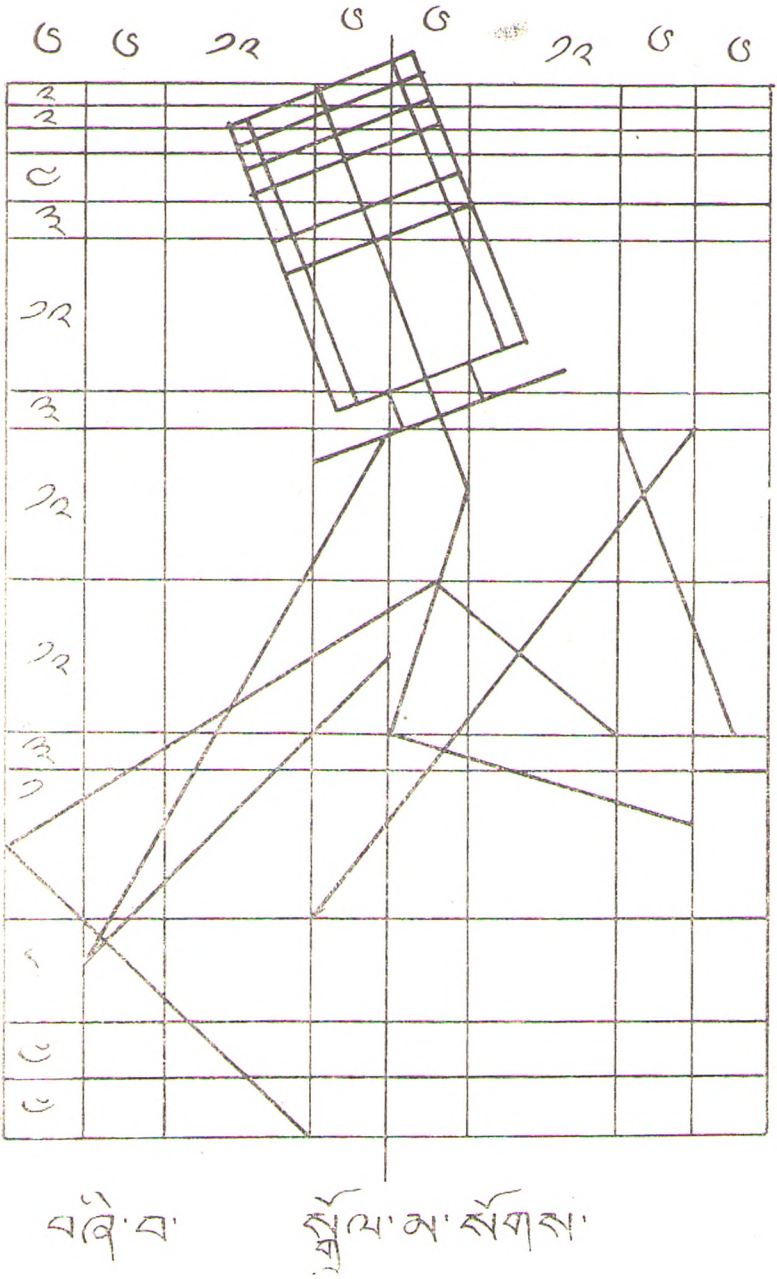
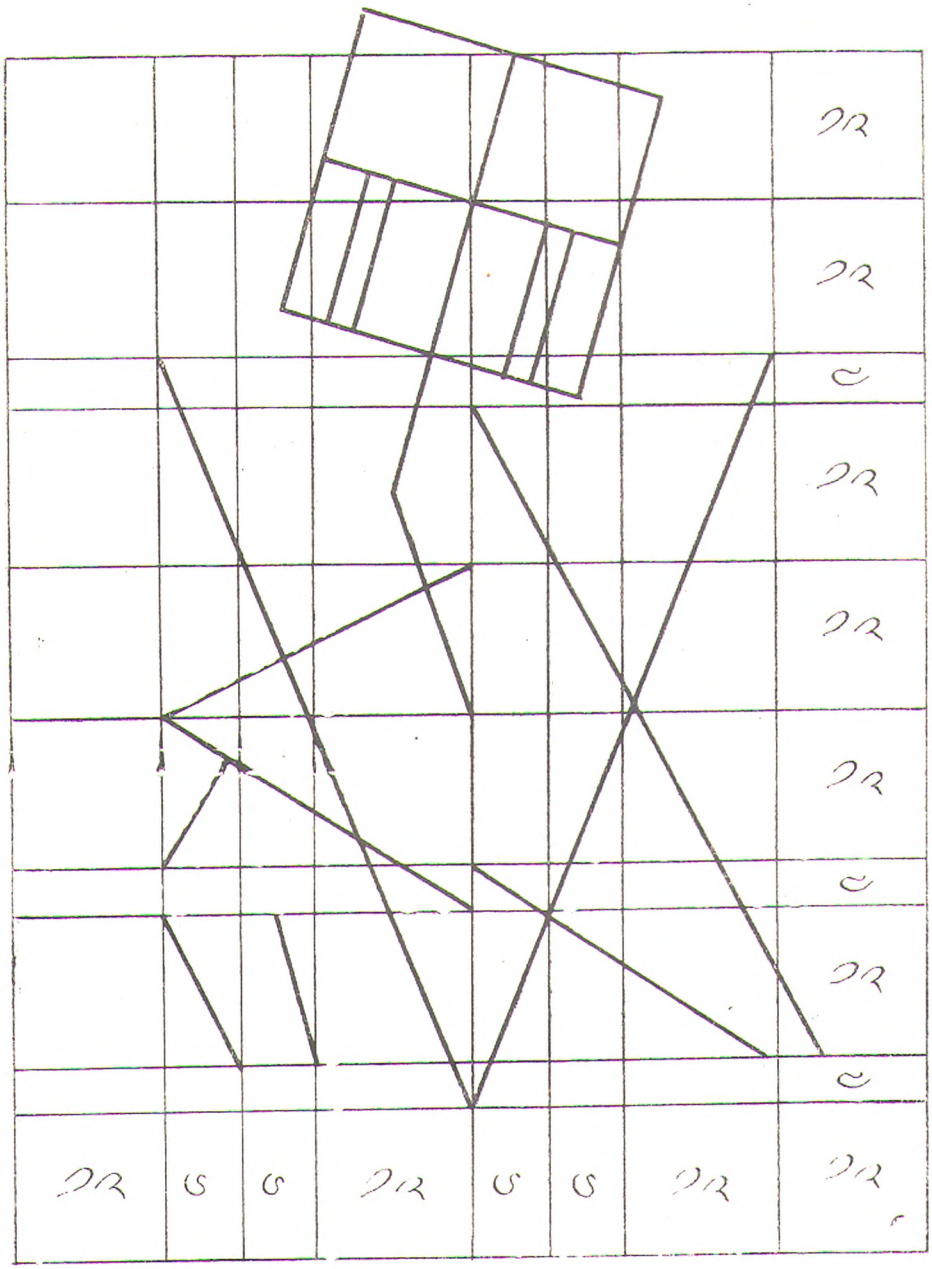
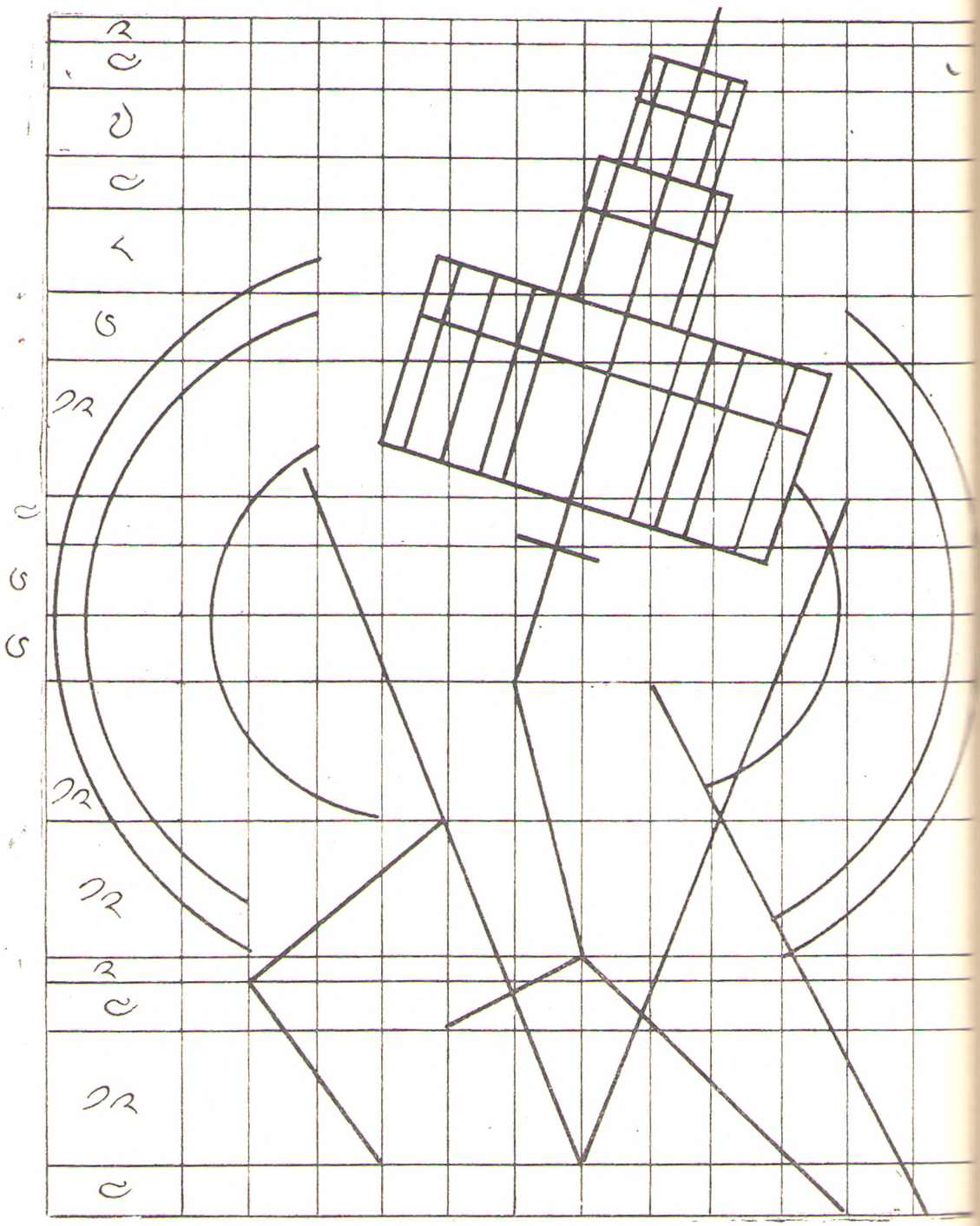


Табл. 5. Четвертая группа. Тара и другие.
Система 9 ладоней, ньягродха. Модуль 12 пальцев. Асимметричное построение, анатомический контрапост.

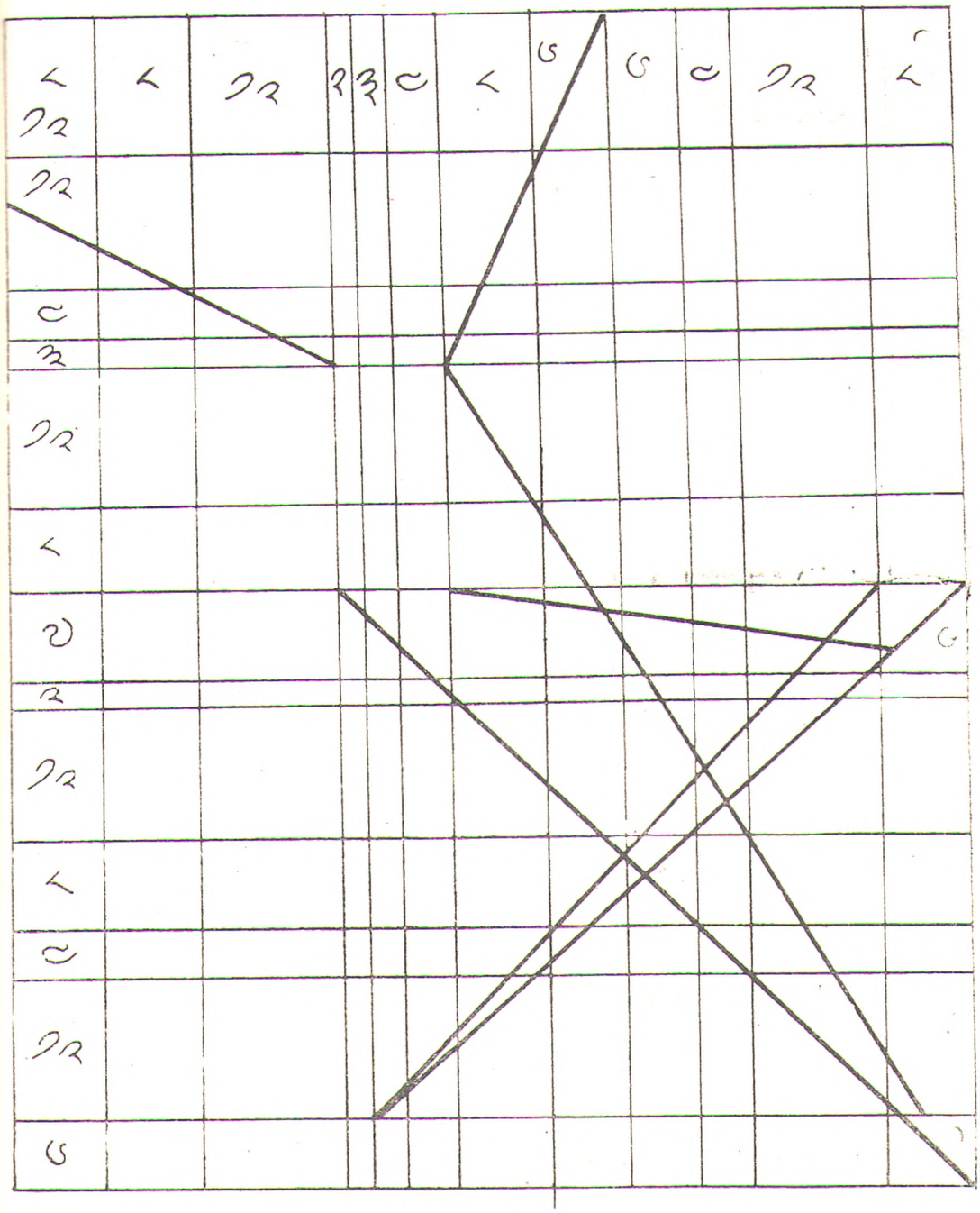


Т а б л. 6. Пятая группа. Ваджрапани и другие.
Система 8 ладоней. Модуль 12 пальцев. Нижняя половина тела короче верхней. Асимметричное построение, условный контрапост.



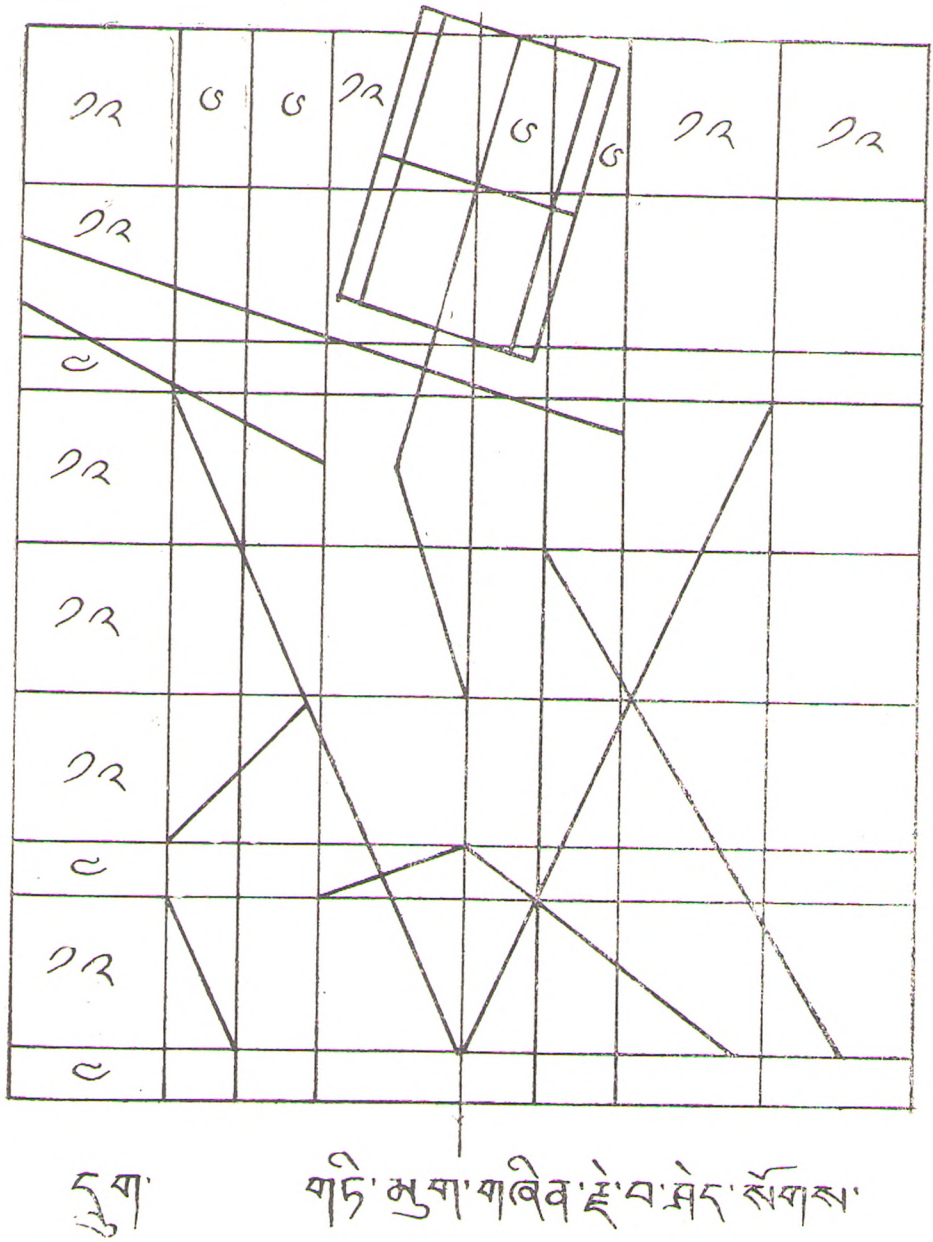
ལྷ་བ་ འཇིགས་ཆེད་སོགས་

Таб л. 7. Пятая группа. Ямантака и другие.
Система 8 ладоней. Модуль 12 пальцев. Асимметричное построение, условный контрапост.

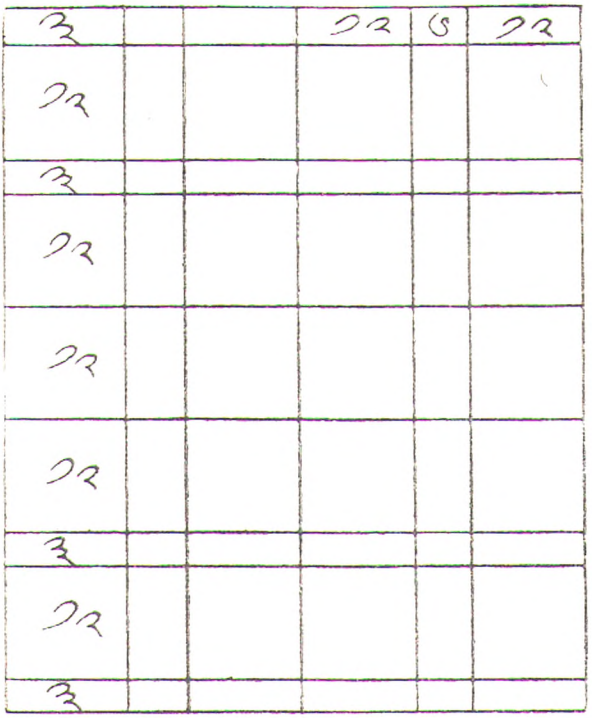


ལྷ་བ་ བཞོན་པ་རྟ་ལྷ་མོ་སོགས་

Таб л. 8. Пятая группа. Имеющая вахана Дэви и другие.
Схема построения Лхамо, восседающей на муле. Система 8 ладоней. Модуль 12 пальцев. Асимметричное построение.



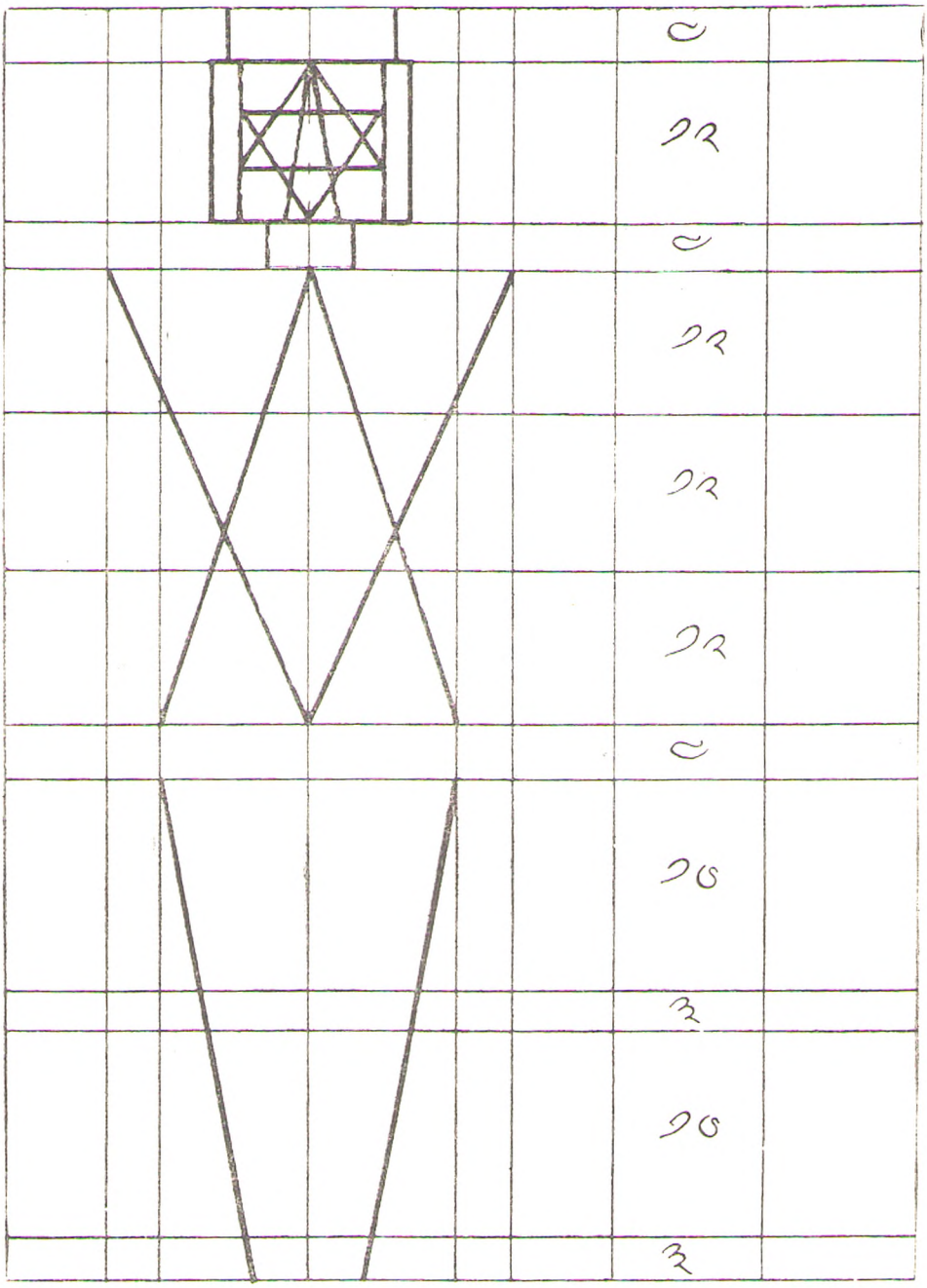
Т а б л. 9. Шестая группа. Ямараджа и другие.
Система 6 ладоней. Модуль 12 пальцев. Асимметричное построение, условный контрапост.



དཀའ་བ་ འདི་དང་ཁམས་སུ་བྱང་
བའི་ཚོགས་བདག་མཐོ་དཀའ་བ་

Таб л. 10. Шестая группа. Ганеша (и другие по системе) 6 пядей.

Система 6 ладоней. Модуль 12 пальцев. Цифровая схема.



Т а б л. 11. Седьмая группа. Пратьекабудды, шравака, архаты и другие [по системе] 96 пальцев.

ЛОБСАН-ДАНБИ-ЧЖАЛЦХАН

„СОЧИНЕНИЕ „ДОБРЫЙ ПУТЬ БЛАГОГО НАЧАЛА“, В КОТОРОМ ОПИСЫВАЮТСЯ ЧЕРТЕЖНЫЕ СХЕМЫ, ОБЛЕГЧАЮЩИЕ ПОНИМАНИЕ СОРАЗМЕРНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГОВ“

Трактат по композиции

В соответствии с метрикой изображения тела,
Преподанного Буддой, и учением тантр
И комментариев [к ним],
Следуя за мудрецами древних поколений,
Более подробно переложив
И четко передав смысл [их наставлений],
[Составил] правила начертания линий.
Да послужит это практическое руководство
Благому началу [постижения науки]!

1. Поэтому, во-первых, для того чтобы знать количество линий изображения тела и наименование [их], необходимо сказать следующее: в линиях прямосидящей фигуры [различаются] 9 вертикалей, 12 горизонталей, 6 диагоналей.

Первые девять: в середине [проводится] центровая вертикаль, [от нее] направо и налево две линии плеча, соответственно по две линии внутренней и наружной границ руки и внешнего края колена.

Двенадцать горизонталей: линия драгоценного украшения ушниши, далее ушниша, высота черепа, край волосяного покрова, подбородок, горло, сердце, пупок, [линия] ниже пупка, тайное место, место скрещения ног, нижний край колена.

Шесть диагоналей: две линии правой и левой подмышек, далее две линии правого и левого [края] таза, две линии скрещения [ног].

Линии лица: четыре горизонтали бровей, верхнего и нижнего [краев] глаза, кончика носа; две линии правой и левой щеки, две линии правого и левого уха — всего четыре вертикали: две диагонали правой и левой стороны носа, две диагонали наружных углов правого и левого глаза, две диагонали кончиков правого и левого уха — всего шесть диагоналей.

Теперь правила проведения этих диагоналей.

Проведем вначале центровую вертикаль и разделим ее на 70 малых частей или пальцев. [Затем] проведем [первую] горизонталь драгоценного навершия [ушниши], от нее [на расстоянии] 2 пальцев — линия ушниши, от нее через 4 пальца — линия высоты черепа, от нее столько же — линия края волос, от нее в 12 пальцах — линия подбородка, [через] 4 пальца — линия горла, от нее [через] 12 пальцев — линия сердца, от нее столько же — линия пупка, от нее через 4 пальца — линия ниже пупка, от нее через 8 пальцев — линия тайного места, от нее через 4 пальца — линия скрещения ног, от нее через 4 пальца — линия нижнего края колена. Таково правило начертания горизонталей.

От центровой вертикали [отмерить] направо и налево по 12 пальцев [и в этих точках] провести линии плеча, от них через 4 пальца проводятся линии внутреннего края рук, через 2 пальца от них — внешние линии рук, от них через 8 пальцев проводятся внешние линии колен. Таково правило проведения вертикалей.

От точки пересечения горизонтали подбородка с внутренней вертикалью руки провести линии вниз до пересечения центровой вертикали с линией нижнего края колена. Образовавшийся угол трех концов,

обращенный [вершиной] вниз, показывает своими гранями меру ширины боков [тела].

От пересечения линии плеча с нижним краем колен отступить в наружную сторону на 2 пальца и от этого места провести линию до пересечения горизонтали подбородка с центровой вертикалью. Образовавшийся угол трех концов, обращенный [вершиной] вверх, показывает ширину таза.

Две точки пересечения трех диагоналей показывают меру утончения тела в талии.

От точки пересечения центровой вертикали с горизонталью пупка, проведя линии до пересечения линии тайного места с внешними линиями правого и левого колена, определим меру и направление линий бедер скрещенных ног.

От пересечения горизонтали тайного места с правой вертикалью внутреннего края руки провести линию до вершины нижнего левого угла треугольника, обращенного [вершиной] вверх; соответственно от левой точки пересечения провести линию до вершины правого нижнего угла треугольника, обращенного [вершиной] вверх. Скрещение [этих] линий] определяет меру и направление скрещения [ног]. Таково правило проведения диагоналей.

Правило начертания линий лица.

В границах лица отступить от центровой вертикали направо и налево на 6 пальцев и провести вертикали длиною в 12 пальцев. Отступив отсюда на 2 пальца, провести еще такие же вертикали. Первые [линии] показывают меру ширины щек, вторые — ушей.

По горизонтали подбородка, отступив от центровой вертикали на 2 пальца и от этого места проведя линии до точки пересечения центровой вертикали с горизонталью края волос, определяем меру внутренних концов бровей, внутренних углов глаз, ширины носа, уголков рта и ширины подбородка.

От точки пересечения горизонтали верхнего края волос с центровой вертикалью проведем линии до левого и правого концов горизонтали кончика носа. Затем по горизонтали подбородка, отступив от центровой вертикали направо и налево на 2 пальца, проведем отсюда линии до двух концов линии бровей. Образуется два [ряда] скрещений линий: наверху и внизу. Верхние показывают внешние углы глаз, нижние показывают бугорок верхней губы [в виде] клюва.

По этому образцу нужно изображать вообще всех прямосидящих будд.

Особенности [изображения] Шакьямуни, касающегося земли правой рукой.

От точки пересечения горизонтали сердца с внешней линией руки взять вверх 6,5 пальца и сделать в этом месте отметку. Сверху линия плеча наподобие водопада плавно спускается до отметки, отсюда линия уходит вниз подобно потоку и в точке соприкосновения с линией пупка доходит до места сочленения плеча с предплечьем. Отсюда линия предплечья немного выгибается наружу и [далее] вниз — до мизинца рисуется подобно водопаду. От линии нижнего края колена [взять] 8 пальцев вниз — досюда доходят кончики пальцев руки. Такова внешняя линия руки.

Внутреннюю линию необходимо сделать в соответствии [с внешней], [отступив] влево и повторив [все, что говорилось] прежде об отметке на внешней линии руки и т. д. Но [имеется] отличие: после соединения линии плеча с отметкой, плавно выгнув наружу, внизу, в месте соприкосновения с линией пупка, отступить от наружной линии руки на 3 пальца и отсюда как [и] прежде немного закруглить внутрь и довести [линию] до соприкосновения с пяткой правой ноги. Далее от линии пупка [взять] вниз, 8,5 пальца — в этом месте пятки правой и левой ноги и

внешняя сторона лежащей руки. Тыльная часть этой руки подобна внешней стороне, но немного отклоняется вверх. От точки пересечения горизонтали пупка с линией плеча [взять] наружу 2 пальца и сделать в этом месте остановку; внутренняя линия руки, спускаясь сверху вниз и достигнув отмеченного места, делает сгиб [руки] в локте.

Узнавая из других [источников] о правилах начертания фигур, необходимо знать наставления тантр.

[Описанное правило построения фигуры] Шакьямуни должно применяться для [изображения] всех прямосидящих будд.

2. Теперь следует объяснить правила проведения линий [для построения фигуры] Демчога.

Сначала начертить центровую вертикаль, от нее направо и налево отмерить по шалгану и в каждой [точке] провести линию. Проведя по пять таких вертикалей и разделив надвое первый шалган справа и второй слева, получаем в результате 12 вертикалей.

Затем [проводим] горизонтали: линию драгоценного навершия ушниши, линию ушниши, линию высоты черепа, линию края волос, линию подбородка, линию горла, линию сердца, линию пупка, линию [места] ниже пупка, линию лобка, линию колена, линию голени, линию ее середины, линию стопы, линию подошвы стопы — [всего] получается 15 горизонталей. Правило проведения [горизонталей]: от первой горизонтали [взять] 4 пальца, [затем] 12, 4, 12, 4, 12, 12, 4, 12, 12, 4, 12, 12, 4 [и в каждой точке] провести горизонталь.

Затем от точки пересечения верхней горизонтали чинтамани с центральной вертикалью отступить вправо на 5 пальцев и сделать здесь отметку. От линии горла до центровой вертикали отступить вниз на 6 пальцев, отсюда отмерить влево 6 пальцев и в этой точке опять сделать отметку, и затем соединить две [отметки] линией. Соединив эту линию с точкой пересечения центровой вертикали с линией лобка, выявляем меру изгиба тела.

Линии лица. От точки пересечения вертикали первого шалгана и горизонтали края волос отступить вниз на 3,5 пальца и в этом месте сделать отметку. От точки пересечения левой вертикали первого шалгана и горизонтали черепа отступить вверх на 4,5 пальца и в этом месте сделать отметку, соединив эти две [отметки] линией, получим горизонталь края волос наклоненного лица. Левый конец этой линии выходит за отметку на 2 пальца. От пересечения правой вертикали первого шалгана с горизонталью горла отмерить вверх 3 пальца, отсюда отступить внутрь на 3 пальца и сделать в этом месте отметку. От точки пересечения вертикали, проведенной в 1,5 шалгана влево [от центра], с горизонталью горла отмерить вверх 4 пальца и, сделать в этом месте отметку. Соединив эти две [отметки] линией, определяем нижний [край] подбородка. Правило построения лица на основе этих двух линий края волос и подбородка одинаково и для других лиц, но правило изображения их в живописи другое, об этом расскажу подробнее ниже. От центровой вертикали наклоненной головы [отмерить] вправо и влево по 6 пальцев [и провести в этих точках] вертикали щек. От них [отмерить] 2 пальца [и провести] линии ушей, от них [отмерить] по 4 пальца [для] правого и левого [дополнительного] лица, [отмерить] еще раз влево 2 пальца [для] лица, [которое находится] сзади.

Линии круга рук. От пересечения линии сердца с центровой вертикалью отступить вправо на 6 пальцев, отсюда взять вверх 3,5 пальца и, закрепив в этой точке нить [длиной] в 20 пальцев, очертить [полу] круг, верхний и нижний конец которого должен коснуться правой вертикали первого шалгана. Этот [полукруг определяет] положение локтевых суставов.

Затем от этого же места очерчиваем [радиусом] в 6 пальцев [полукруг], верхний конец [которого] касается правой вертикали первого

шалгана, а нижний конец касается линии второго шалгана — [это] граница запястий. От этого же места [радиусом] в 42 пальца, очерчивая [полу] круг, верхний и нижний конец которого касается той же линии, [определяем] внешний край [полукруга] рук. Таково [полу] кружие правых рук.

От [пересечения] горизонтали сердца с центровой вертикалью отмеряем влево 1,5 пальца, отсюда [нужно отмерить] вверх 5,5 пальца и, закрепив в этой точке нить [длиной] в 20 пальцев, очертить такой же [полу] круг [для локтей]. Точно также от этого места [радиусом] в 6 и 42 пальца делаем [полу] кружия запястий и внешнего края левых ру. Верхние и нижние концы этих трех [полу] кружий должны касаться левой вертикали второго шалгана.

От точки пересечения центровой вертикали с горизонталью лобка провести линию до точки пересечения линии стопы с правой вертикалью третьего шалгана. Отсюда отступить наружу на 4 пальца и от этой точки провести линию до пересечения горизонтали сердца с центровой вертикалью. Эти две линии определяют меру положения правой стопы. В некоторых методах — наклон в обратную сторону.

Проведя линию от пересечения горизонтали пупка с левой вертикалью первого шалгана до пересечения левой вертикали второго шалгана с линией бедра, [определяем] внешний край левого бедра.

Проведя линию от пересечения горизонтали лобка с центровой вертикалью до пересечения горизонтали колена с левой вертикалью, проведенной на расстоянии 1,5 шалгана, [определяем] внутренний край бедра.

От нижнего конца внутренней линии бедра провести линию до точки, [для определения] которой нужно от пересечения горизонтали стопы с левой вертикалью полутора шалганов отступить внутрь на 4 пальца. От этого места, проведя линию до нижнего конца внешнего края бедра, определим меру сгиба левой ноги.

Таковы общие признаки тех, кто относится к мандала Хэваджра, Махамая и гневных риши.

3. [**Бодисатвы**]. Линии тела прямосидящих бодисатв такие же, как и у будд. Рисунок одинаковый, но длина и ширина глаза другая. Некоторые особенности линий следует узнать из наставлений в трактатах, например:

способ построения линий тысячерукого и тысячеглазого Авалокитешвары: что бы мы ни намеревались [изобразить, нужно сначала] провести центровую вертикаль. Первая верхняя горизонталь — линия драгоценного навершия, отсюда на половину пальца — линия ушниши, отсюда на [1] палец — череп, отсюда на половину пальца — край волос, отсюда на 4 пальца — лицо. Это линии лица Амитабы наверху. Ниже его, так же как и выше, [отмерить] 2 пальца, 6, 4, 8, 4, 8 и в каждой [из этих точек] провести линии. Поэтажно провести линии черепа и лица второй головы, черепа и лица — третьей, черепа и лица — четвертой. И так получится 12 горизонталей. Отсюда 4 пальца — это край волос основного лица, затем 12 пальцев, 4, 12, 12, 4, 4, 8, 24, 4, 24. 4. По порядку [перечесления] — это линии подбородка основного лица, горла, сердца, пупка, [части] под пупком, вертела, лобка, бедра, колена, голени, стопы. Таким образом получается 12 горизонталей.

Затем от центровой вертикали влево и вправо [на расстоянии] 2 пальцев [проводятся] линии щек верхнего лица, соответственно этому—в трех пальцах [линии щек головы] нирманакая, 3,5 пальца—линия щек [головы] самбхогакая. От этих линий [взять] вправо и влево половину пальца — это [границы] боковых лиц самбхогакая. От центровой вертикали [взять] вправо и влево 4 пальца — это границы щек лица, [изображенного в фас]. Отсюда взять 2 пальца—это боковые лица.

От центровой вертикали взять вправо и влево по 6 пальцев — это

линии щек лица дхармакая. От них на [расстоянии] 4 пальцев — боковые лица и концы линий, [ограничивающих] бока тела. Отсюда [на расстоянии] 4 пальцев — линия края плеча. Отсюда на расстоянии 8 пальцев — линия сочленений основных рук. Всего по две вертикали слева и справа, а [вместе] с центровой вертикалью —5.

От точки пересечения горизонтали сердца с вертикалью подмышки отмерить вверх 2 пальца, из этой точки очертить [полу]круг [наверху] от места, которое находится на половину пальца ниже точки пересечения горизонтали основного лица с внешней вертикалью [лица], до этой же [вертикали] — внизу. Это внешнее полукружие основных сорока рук. Отсюда в наружную сторону взять по 4 пальца и сделать последовательно пять [полу]кругов — это границы 960 эманированных рук. Верхние и нижние концы пяти [полу]кругов [касаются той же вертикали, до которой доходят концы полукружия] основных рук.

Правило деления пяти [полу]кругов:

сначала все пять [полукружий] разделить на шесть [групп] линиями наподобие спиц колеса. В [каждой группе из этих] шести образовалось пять внешних и внутренних рядов. Далее, [каждую из] шести групп внутреннего ряда разделить на 12 частей, после этого [каждую из] шести групп внешнего ряда разделить на 20 частей, после деления средних [рядов] образуется 960 эманированных рук. [Каждая из шести групп пяти рядов, за исключением внешнего ряда] делится [последовательно] на 12, 14, 16, 18 частей.

Каким образом делить и располагать 40 основных рук — [для этого] нет необходимости в чертежах, поскольку достаточно [описаний].

Необходимо знать, что по этому же образцу [составляется схема] и Белозонтичного, тысячерукого [Авалокитешвары].

4. Линии Зеленой тары. От центровой вертикали [отмерить] вправо 6 пальцев, затем шалган, 6 пальцев, еще 6 пальцев и в каждой точке [провести] линию — [всего] четыре линии. Влево [отмерить] 6 пальцев, шалган, 6 пальцев и в [каждой точке] провести линию — [всего] три. Таким образом, вместе с центровой вертикалью получится 8 вертикалей.

Горизонтали: верхняя линия чинтамани, от нее [отмерить] 2 пальца, еще 2 пальца, еще 2 пальца, 4 пальца, 3 пальца, шалган, 3 пальца, шалган, еще шалган, 3 пальца, шалган, 8 пальцев, 4 пальца, еще 4 пальца — [всего] 15 горизонталей.

От точки пересечения центровой вертикали с линией чинтамани отступить вправо на 3,5 пальца и [от этого места] провести линию до точки пересечения первой левой вертикали с линией горла. [И далее], проведя от этого места линию до точки пересечения линии пупка с центровой вертикалью, определяем меру изгиба тела. От точки пересечения линии изгиба тела с горизонталью сердца проведя линию до пересечения второй левой вертикали с горизонталью пупка, определяем нижнюю линию предплечья левой руки.

От нижнего конца третьей правой вертикали, [отмерив] вверх 13 пальцев и проведя от этого места линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью горла, определяем внутреннюю линию вытянутой правой руки.

От нижнего конца последней левой вертикали, [отмерив] вверх 24 пальца и от этого места проведя линию до пересечения центровой вертикали с линией пупка, определяем верхнюю линию бедра согнутой левой ноги.

От нижнего конца последней правой вертикали [отмерив] вверх 22 пальца и от этого места проведя линию до точки, взятой влево на 2,5 пальца от пересечения центровой вертикали с горизонталью сердца,

спределяем положение колена вытянутой правой ноги и нижнюю линию предплечья правой руки.

Проведя линию от нижнего конца этой диагонали до нижнего конца первой правой вертикали, выявляем меру голени спущенной правой ноги.

От нижнего конца первой правой вертикали [отмерив] вверх 16 пальцев и, от этого места проведя линию до пересечения внешней левой вертикали с горизонталью горла, определяем форму изгиба тела.

В точке пересечения шестой горизонтали с линией наклона головы нужно провести линию лба [длиной] в 12 пальцев перпендикулярно к линии наклона. От этого места, отступив вниз [по] линии наклона на 12 пальцев, провести перпендикулярно линию подбородка [длиной] в 12 пальцев. Соединив линией левые и правые концы линий лба и подбородка, получаем прямоугольную клетку для [изображения] лица. Внутренние линии объема лица равны вертикалям.

Это правило, применяемое для изображения богов и богинь по девятикратной [системе] измерения, может служить образцом [построения] большинства [фигур], сидящих в изогнутой позе.

5. Ваджраварахи. От центровой вертикали [отмерить] вправо 12 пальцев, еще 12 пальцев, 2 пальца и в [каждой точке] провести линию — всего три линии. Влево [отмерить] 12 пальцев и 7 пальцев, в [каждой точке] провести линию — всего 2 линии. Вместе с центровой вертикалью будет 6 линий.

По горизонтали: верхняя линия высоты черепа, от нее [отмерить] 3 пальца, 12, 3, 12, 12, 8, 3, 12, 2, 3, 12, 3, 12, еще 12 и [в каждой точке] провести линию — всего 15 горизонталей.

От пересечения центровой вертикали с верхней линией высоты черепа [отмерить] влево 1,5 пальца, отсюда провести линию до точки [которую находим, отмерив] вниз 24 пальца от верхнего конца первой правой вертикали и отступив отсюда влево на 2,5 пальца. От этой точки [затем] проводим линию до пересечения первой левой вертикали с горизонталью бедра и тем самым определяем меру изгиба тела.

От нижнего конца этой диагонали проводим линию до пересечения горизонтали горла со второй правой вертикалью и определим линию таза правого бока тела.

От пересечения второй левой вертикали с горизонталью пупка проводим линию до точки пересечения центровой вертикали с горизонталью сердца и [тем самым] определяем нижнюю границу предплечья левой руки, держащей у сердца габалу с кровью.

От верхнего конца второй левой вертикали [отмерить] вниз 30 пальцев и провести линию от этого места до точки пересечения первой правой вертикали с нижней горизонталью — [эта линия] показывает вытянутую в позиции танца стопу левой ноги и стопу согнутой правой [ноги].

От точки пересечения второй левой вертикали с горизонталью колена проводим линию до пересечения второй правой вертикали с нижней горизонталью и выявляем лицевую сторону голени левой ноги.

Как определить линии объема лица [по отношению] к левому наклону [головы], следует узнать из построения линий лица [Зеленой] Тары.

6. Линии Ямантаки. От центровой вертикали [отмерить] вправо 12 пальцев, 6, еще 6, 12 и [в каждой точке] провести линию — [всего] 4 правые вертикали. Налево [от центровой вертикали отмерить] 6 пальцев, еще 6, 12, еще 12 и [в каждой точке измерения] провести линию — [всего] 4 левые вертикали, [всех левых и правых вертикалей вместе с центровой будет] 9.

По горизонтали: верхняя линия чинтамани, от нее [отмерить] 2 пальца, 4, 7, 4, 8, 6, 12, 4, 6, еще 6, 12, еще 12, 2, 4, 12, 4 и [в каждой

точке измерения] провести линии; в соответствии с перечислением — это линии навершия ушниши лица Манчжушри, высоты черепа вместе с пучком волос, подбородка лица Манчжушри, высоты черепа лица ракшасы, его подбородка, высоты черепа буйвола, подбородка лика буйвола, горла, подмышки, сердца, пупка, тайного места, конца бедра, не закрытого [складкой живота], колена, голени, высоты стопы — всего 17 горизонталей.

Провести линию от конца первой левой вертикали до точки, которая расположена в 6 пальцах вправо от пересечения горизонтали сердца с центровой вертикалью. Проведя от этой точки линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью лобка, выявляем меру изгиба тела.

От пересечения первой левой вертикали с горизонталью сердца провести линию до точки, которая расположена на 4,5 пальца внутрь от левого конца горизонтали голени: затем, отступив внутрь на 9,5 пальца от левого конца горизонтали голени и проведя от этого места линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью лобка, определяем внешнюю и внутреннюю линии вытянутой левой ноги.

От пересечения первой правой вертикали с горизонталью пупка провести линию до пересечения третьей правой вертикали с горизонталью бедра. Отсюда протянуть линию вниз до точки, которая находится в 2 пальцах внутрь от пересечения второй правой вертикали с горизонталью голени. Затем, проведя линию от пересечения центровой вертикали с горизонталью лобка до пересечения первой правой вертикали с горизонталью колена, определяем тем самым меру сгиба левой (правой — *К. Г.*)* ноги.

Линии ног: следует знать, что другие ноги нужно рисовать так же, как и основные, но повторяя их внешний контур в наружную сторону по порядку, [сколько нужно].

Из точки пересечения второй правой вертикали с линией подмышки, закрепив нить, очерчиваем [полу]круг [радиусом] в 15 пальцев и [определяем] положение локтей правых рук. Отсюда же [радиусом] в 27 пальцев очерчиваем границу запястья и [радиусом] в 31 [палец] очерчиваем внешний край кисти рук. Из точки [пересечения] первой левой вертикали с линией подмышки очерчиваем трижды прежним порядком границы локтя, запястья и кисти левых рук.

Линии лица: для каждого из трех — Манчжушри, ракшасы и буйвола — в точках пересечения наклонной линии с линиями высоты черепа, лба, подбородка провести линии подбородка [и другие] наклонно в соответствии с направлением [центровой] наклонной линии; таких пересекающих наклонных [горизонталей] будет 6.

Длина этих первых двух линий — 6 пальцев, длина пары [линий] под ними — 8 пальцев, длина нижней пары [линий] — 12 пальцев.

Соединив концы разных линий попарно слева и справа линиями щек, получаем три этажа маленького, среднего и большого квадратов объема лица.

На [расстоянии] 1 пальца от линии щек лица Манчжушри [проводятся] линии ушей. В 1,5 пальца от линии щек лица ракшасы [проводятся] линии [ушей]. В 2 пальцах от линии щек лика буйвола проводятся линии ушей, равные длине щек. В 2 пальцах от линии правого уха буйвола — [граница] правого желтого лица. От него в 2 пальцах [граница] синего лица, от него на расстоянии 1 пальца — граница красного лица. В 1,5 пальца от линии левого уха — граница левого лица цвета раковины, [от него] в 2 пальцах — белое лицо, от него на расстоянии 1 пальца — синее лицо. Длина этих линий равна длине щек основного лица.

---

* Ошибка в тексте: левая нога должна быть вытянутой, правая—согнутой.

Из этого следует понять построение многоголовых и многоруких гневных божеств.

7. Ваджрапани. Сначала [нужно начертить] центровую вертикаль, от нее [отмерить] вправо 12 пальцев, 6 пальцев, еще 6 пальцев, 12 пальцев [и в каждой точке] провести линию. [Всего] правых вертикалей [будет] четыре. Влево [отмерить] 12 пальцев, 6, 6, 12, [в каждой точке] провести линию — [всего] четыре левые вертикали.

По горизонтали: линия верхнего края волос на голове, от нее в 12 пальцах — [нижний] край волос, от него в 12 пальцах — [линия] подбородка, в 4 пальцах — линия горла, в 12 пальцах — линия сердца, еще столько же — пупок, еще столько — тайное место, от него в 4 пальцах — колено, от него в 12 пальцах — голень, от нее [на расстоянии] 4 пальцев провести линию высоты стопы — [всего] 10 горизонталей.

От точки пересечения центровой вертикали с горизонталью верхнего края волос отмерить влево 12,5 пальца и от этого места провести линию до центра правого квадрата сердца. Отсюда, проведя линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью пупка, выявляем меру наклона [тела].

От точки пересечения внешней правой вертикали с горизонталью [нижнего] края волос [отмерить] вниз 3 пальца и от этого места провести [линию] до пересечения первой правой вертикали с горизонталью подбородка, затем от прежней точки на внешней линии отступить вниз 5 пальцев и от этого места провести линию до точки, которая находится на 6 пальцев ниже [точки] пересечения первой правой вертикали с горизонталью горла — так определяется мера вытянутой правой руки.

От точки пересечения первой левой вертикали с горизонталью горла провести линию до пересечения горизонтали сердца с третьей левой вертикалью, от этой точки отступить вниз на 4 пальца и от этого места провести линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью сердца — это [построение] показывает меру сгиба левой руки.

От точки пересечения горизонтали сгиба левой руки с первой левой вертикалью провести линию до пересечения горизонтали голени с (третьей?— *К. Г.*)* левой вертикалью, от точки пересечения линии голени отступить внутрь на 4,5 пальца и от этого места провести линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью тайного места — это [построение] показывает меру вытянутой левой ноги.

От пересечения центровой вертикали с горизонталью лобка провести линию до пересечения первой правой вертикали с горизонталью колена, затем от пересечения первой правой вертикали с горизонталью пупка провести линию до пересечения третьей правой вертикали с горизонталью тайного места; отсюда [находящийся] ниже угол, рассекая влево, провести линию до точки, которая расположена на 1,5 пальца внутрь от пересечения второй правой вертикали с горизонталью голени — так определяется мера сгиба правой ноги.

От точки, которая находится на 2 пальца наружу от пересечения второй правой вертикали с линией горла, провести линию до пересечения центровой вертикали с горизонталью голени — так схематично определяется наклон тела в правую [сторону].

В точках пересечения наклонной вертикали с горизонталью [нижнего края] волос и подбородка, проведя [две] горизонтали длиной в 12 пальцев перпендикулярно к наклону [вертикали] и соединив концы этих горизонталей справа и слева линиями щек, определяем квадратную клетку объема лица. По этому образцу изображается большинство гневных божеств в наклонной позе.

8. Линии Лхамо: от центровой вертикали [отмерить] вправо 8 пальцев, 4, 3, 2, 12, 8, еще 8 и [в каждом отрезке измерения] провести

---

* Пропуск в тексте в результате выпадения шрифта.

линию — [всего] семь правых вертикалей, влево [от центровой вертикали отмерить] 6 пальцев, еще 6, 4, 12, 8 и [в каждом отрезке измерения] провести линию — [всего] 5 левых вертикалей, вместе с центровой вертикалью будет 13 вертикалей.

По горизонтали: линия верхнего края волос, от нее [отмерить] 12 пальцев [и провести линию нижнего] края волос, от нее в 12 пальцах — линия подбородка, от нее в 4 [пальцах] — горло, от него в 2 пальцах линия ниже горла, от нее в 12 пальцах — сердце, от него в 8 пальцах — пупок, от него в 7 пальцах — тайное место, от него в 2 пальцах — линия колена, от него в 12 пальцах — линия голени, от нее в 4 пальцах — стопа, от нее в 12 пальцах — первая линия ног ездового животного, от нее в 6 пальцах — вторая линия ног — всего 13 горизонталей.

От верхнего края первой левой вертикали провести линию до точки пересечения горизонтали горла с первой правой вертикалью, отсюда отступить вниз на 2 пальца и оттуда провести линию до точки, которая расположена внутрь на 5 пальцев от конца верхней (первой—К. Г.) линии ног — так определяется мера наклона [тела].

Начиная от точки пересечения нижней линии горла со второй правой вертикалью, провести линию до точки, которая расположена на 20 пальцев ниже верхнего конца правой внешней вертикали — так в общем определяется мера вытянутой правой руки.

Начиная от точки пересечения первой правой вертикали с верхней горизонталью пупка, проведя линию до точки, которая находится на 6 пальцев ниже точки пересечения внешней левой вертикали с верхней линией пупка, определяем положение бедра левой ноги.

Проведя линию от пересечения верхней горизонтали пупка с левой внешней вертикалью до точки пересечения третьей правой вертикали с первой линией ног мула, определяем внешний контур голени левой ноги.

Проведя линию от пересечения четвертой левой вертикали с горизонталью пупка до точки пересечения первой левой вертикали с горизонталью голени, определяем внутренний контур голени ноги.

Проведя линию от пересечения верхней горизонтали пупка с четвертой правой вертикалью до нижнего конца внешней левой вертикали, определяем положение верхней части шеи мула.

В точке пересечения трех линий — нижнего края волос, наклонной оси и центровой вертикали — провести наклонную линию длиной в 12 пальцев, в точке пересечения наклонной оси и линии подбородка провести еще наклонную линию длиной в 12 пальцев. Эти две линии нужно проводить перпендикулярно к наклонной оси. Соединяя концы этих двух линий справа и слева линиями щек, получаем квадратную клетку объема лица.

В 2 пальцах наружу от линий щек проводятся линии ушей, длина которых равна вертикали [щек].

Длина и ширина глаза, ширина рта у этих и тех, [о которых говорилось] выше, иная, чем у [божеств] спокойного вида. Этих и других отличий много, об этом следует узнать из более пространных сочинений о композиции.

Вообще из известных руководств по черчению одни пособия, составленные тибетскими мудрецами, согласуются с тантрами и их комментариями, а другие — отличаются, некоторые же руководства [сейчас] уже не считаются основными, но прежде они пользовались большой известностью. Если нет подобных [соответствующих руководств] и художники делают неправильные изображения без какого-либо соответствия мере различных позиций тела, то это очень предосудительное занятие. Было бы легко постигать правила начертания линий, если бы чертили, [руководствуясь] текстами.

9. Теперь необходимо добавить объяснение [тому, как чертить] линии постамента и обрамления. Здесь два [раздела]: линии постамента и линии обрамления.

Первый [раздел]: из подробного и сокращенного описаний постамента в настоящее время подробное мало известно, к тому же не все наставления о метрике записаны. Если кому необходимо узнать [это], следует посмотреть в [сочинении] Mi dbang sans-rgyas rgya-mtsho'i beiturya dkar-po'i gya-sel— Санчжай Чжамцхо «Чистота белой ляпис-лазури».

Сокращенное [описание]: в соответствии со схемой постамента ступы [нужно] провести под сиденьем из лотоса на плоскости, относящейся непосредственно к постаменту, длинную горизонталь.

От пересечения этой [горизонтали] с центровой вертикалью отмерить в любую сторону 4 больших и 8 малых мер и сделать в этом месте отметку. Горизонталь от центра до этой отметки разделить на 16 равных частей. В результате такого деления получаем [особую] малую меру для измерения постамента.

Затем под сиденьем из лотоса от нижнего конца центровой вертикали нужно начертить [продолжение] этой вертикали [длиной] в 16 малых мер, полученных названным способом.

То, что называется малой мерой, полученной при делении постамента описанным выше способом, отличается от малой меры тела.

На плоскости под только что упомянутой вертикалью нужно начертить горизонталь [протяженностью] в 42 малых меры. От центра [этой горизонтали] провести вправо и влево по 21 вертикали соответственно числу малых мер. Таков способ проведения этих линий.

Затем, разделив эти линии сверху на части постамента, [размерим] их по порядку снизу: основание в высоту 3 малых меры, в ширину от центровой вертикали по 21 малой мере, [ступень] над ней — в высоту 1 малая мера, в ширину вправо и влево по 19 мер, над ней — в высоту 1 малая мера, в ширину влево и вправо по 17 малых мер, над ней — в высоту 1 малая мера, в ширину влево и вправо по 15 малых мер — всего 3 ступени.

Выше — ствол постамента (gdung), его высота 6 малых мер, ширина влево и вправо по 13 малых мер. Над ним gzugs snam [его] высота — 1 малая мера, ширина вправо и влево —14 малых мер, над ним pad-chung, его высота — 2 малых меры, ширина вправо и влево — 15 малых мер, над ним ba-gam — [его] высота —2 малых меры, ширина вправо и влево —16 малых мер.

Положив в основу эти размеры, нужно украсить ствол постамента [изображениями] льва, слона, павлина, джива-дживаки, коня во вздыбленной позе. Промежутки между ними украсить поддерживающими драгоценными колоннами. Ba-gam, pad-chung и другие части [постамента] украсить золотыми patra , бутонами из драгоценностей, гирляндами лепестков лотоса, снизками драгоценностей. [Таким образом] надлежит красиво завершить все сооружение. Сверху постамент покрыт разноцветным священным покровом.

Ширина нижней плоскости лотосового сиденья, [которое находится] на постаменте, равна мере 2 шалганов и 4 пальцев, [которую нужно взять дважды] — вправо и влево от пересечения центровой вертикали с верхней горизонталью постамента.

Верхнюю поверхность [лотосового сиденья] нужно сделать [размером] в 3 шалгана и 3 пальца. Высоту сердцевины [лотоса] вместе с [кругом] луны нужно сделать [размером] в 1 шалган.

[Размер] лунного сиденья — по 2 шалгана и 6 пальцев вправо и влево от центровой вертикали; передняя его сторона — прямая, левый и правый [край] — закругленные. Как сделать сердцевину лотоса с тычинками, надлежит узнать из ученых руководств.

Второе: [построение] обрамления. От завитка волос на лбу изображенного божества отмерить вверх по центровой вертикали 1 палец и от этого места сделать круг 5 шалганами — это мера общего контура края шести знаков. Точнее же драгоценные навершия правого и левого концов перекладины не относятся к этому объему. Внешний контур вертикального столба, [который составлен] из этажей, [стоящих друг на друге,] слона, sharambha и человека, также не относится к этому объему.

Правило изображения шести знаков: отступить на 2 пальца внутрь от правого и левого конца верхней плоскости постамента и от этого места сделать три этажа [изображений]: слона, над ним ri-dag harambha, на нем — человека, который двумя руками поддерживает перекладину.

Для того чтобы определить внешний край этих этажей, нужно от пересечения центровой вертикали с горизонталью завитка волос на лбу отмерить вправо и влево по 5 шалганов и 3 пальца и сделать в этом месте отметку. Затем, отступив от левого и правого конца верхней плоскости постамента внутрь на 2 пальца, сделать в этом месте пометку. Соединив эти две пометки линией, определяем внешний контур трех этажей фигур, поддерживающих [друг друга]. Соединительная линия, украшенная драгоценными головками, нижним концом упирается в постамент, верхним концом в перекладину.

Длина этой перекладины (gdung) равна ширине круга, о котором говорилось выше, высота в средней части доходит до точки, которая на 6 пальцев выше верхушки ушниши. Поскольку эта поперечина изогнутая, то она плавно спускается вниз влево и вправо и своими концами доходит до уровня горизонтали завитка волос на лбу.

На левом и правом конце этой поперечины навершия из лотоса и драгоценной головки, сверху и снизу нужно украсить patra и так далее.

На перекладине — священный покров, правый и левый край которого вровень с [шириной] обрамления. Над перекладиной нужно изобразить водяного дракона с хвостом patra, над ним — нага с семью змеиными головами, в середине между двумя [нага] — гаруди, которая держит в руках змею и поедает ее, а ногами попирает хвосты нага.

В живописи фон за обрамлением украшается ветвями с листьями, цветами и плодами, за ними изображаются радуга, облака и т. д. В подробностях это следует узнать из наставлений мудрецов.

Для того чтобы определить расположение гаруди, нага, драконов и концов перекладины, нужно от точки пересечения центровой вертикали с горизонталью завитка волос на лбу отмерить вправо и влево по 4 шалгана и 4 пальца и в этих точках сделать отметки, [затем] сделать отметку в точке пересечения верхнего конца центровой вертикали с кругом [обрамления]. Соединив отметки линией, определяем расположение верхнего края волос гаруди, тыльную часть змеиных голов обоих нага, середину patra хвоста водяных драконов, внутренний край их глаз и середину чинтамани [концов перекладины]. Таково правило [изображения] шести внешних знаков.

Теперь нужно определить меру внутреннего круга обрамления. От уровня бровей вверх отмерить 1 палец и от этого места очертить 2 шалганами круг выше центровой вертикали, который выявляет внешнюю границу patra круга сияния головы. Эту окружность нужно немного сплющить справа и слева, ее нижние концы должны доходить до пересечения линии плеча с диагональю подмышки.

Верхняя часть окружности немного выпрямлена и своей формой походит на лепесток лотоса, то есть в верхней части шире, а внизу — уже.

Отмерив вверх 1 палец от линии завитка волос на лбу и очертив

I шалганом круг выше центровой вертикали, определяем внутреннюю границу patra круга сияния головы. Середину между внешним и внутренним кругом нужно украсить жемчужными бусинами, гирляндами лепестков лотоса и patra nor 'adzin.

Обрамление тела: от пересечения горизонтали сердца с центровой вертикалью отступить по ее направлению вниз на 6 пальцев и от этого места, очертив круг 4 шалганами, определить общий объем обрамления.

Нижняя часть этого круга сплющена *внутрь, нижние* концы *окружности доходят* до левого и правого конца верхнего края лотосового сиденья. Внешняя форма [обрамления], подобно лепестку лотоса, *широкая* в верхней части и *узкая внизу*.

Отпустив от горизонтали сердца вниз на 6 пальцев по центровой вертикали и очертив круг 2 шалганами и 10 пальцами, определяем внутреннюю границу обрамления.

Промежуток между внешним и внутренним кругом нужно украсить жемчужными бусинами, а внешний и внутренний [контур] украсить цепочкой ваджра и patra маленьких и больших драгоценностей. Таким способом следует сделать красиво построение окружностей.

В живописи внутреннюю [плоскость] обоих обрамлений тела и головы нужно заполнить тонкими штрихами лучей золотого сияния.

На этом завершается изложение [трактата] об основных линиях, поясняющих виды изображения тела, с приложением о правилах начертания линий постамента и обрамления.

Так, значение священных тантр,
Толкование их святыми риши
И правила метрики тела богов
Распространились в Тибете.
Чистые шастры, разъясняющие эти правила,
Открывают глаза живым существам на добро.
Мудрецами давних лет
Составленные трактаты непонятны.
Чтобы поздним поколениям было легко
Постигнуть первоначальную методу,
Основные правила этой системы
Изложены в письменном руководстве.
Скудные умы, оспаривая ясные слова
И не зная, как начать,
Пребывают в обиталище заблуждений.
Открывающий око разума,
Обладающий силой разрушать противоречия,
Подобно источнику глазного эликсира
Дает благо верного начала.
Пусть с детства ум не заблуждается,
Если же случится ошибиться, то
Пусть познают оком учения основу основ
И, устремившись к добродетели,
Следуя за лунным светом назиданий,
Да вырвут корень невежества из ума
Своего и других людей и обретут
Благородство мудрости!
Избегнуть ловушки зла сомнений,
И отведав нектара мудрости,
Будь ненасытным в жажде [познания]!

«Сочинение «Добрый путь благого начала», в котором описываются чертежные схемы, облегчающие понимание соразмерности изображения богов».

Благочестивый хорчинский начальник Сондом-эфу говорил, что,

поддерживая венец драгоценной триратны и вверяясь ей разумом, необходимо украшать ее, и преподнес для поощрения вместе с хадаком кусок атласа с узором из драконов. Отказавшись от поощрения, склонил голову к стопам многих мудрых духовных наставников. Благодаря их благословению простым человеком из Нижнего Амдо, тойном, усердно изучавшим сутры, тантры и многие разделы наук, Агжа-Лобсан-Данби-Чжалцхан Балсанбо составлено это сочинение. Да послужит благу выполненное по духовному обету познания!

РАСШИФРОВКА И УТОЧНЕНИЕ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Анатомические термины

ཐོད་དཔངས་ — высота черепа. В иконометрии этот термин означает измерение высоты мозгового черепа в лицевой норме до края волосяного покрова головы в лобной части

རྩེ་འཚམས། — край волосяного покрова головы в лобной части черепа. В иконометрии — высота черепа

དབུའི་གནས་ = ཐོད་དཔངས་ = དབུའི་ རྩེ་ མཚམས་ = དབུའི་ རྩེ་ གནས་ — синонимы иконометрического термина «высота черепа»

སྤྱན་གྱི་ ཞོར་ཏུ་ = མིག་ འབྲས་བུ་ — глазное яблоко

དབུས་དཀར་ རྒྱམ་ པོ་ = དཀར་ པོ་ རྒྱམ་ པོ་ — склера

ཞག་པོ་ = ཞག་པོ་ རྒྱམ་ པོ་ — радужка

མ་རྐོང་ མིག་ = རྡོ་ མིག་ — зрачок

མིག་ གི་ ཁད་ གི་ ས་ = མིག་ གི་ ཁད་ རྩེ་ — внутренний угол глаза

སྤྱན་ ཀྱི་ ཕྱི་ ཡི་ ས་ — наружный угол глаза

ཤངས་ ཀྱི་ རྩ་ — переносица

ཤངས་ ཀྱི་ རྩེ་ མོ་ — кончик носа

ཤངས་ ཀྱི་ རྒྱང་ — спинка носа

ཤངས་ ཕྱོག་ མཆུ་ རྩེས་ — носовые крылья

— средняя часть рта

ཕ་མཆུའི་བར། — фильтр верхней губы

ཕ་མཆུ་འཕྱང་བའི་དབུས། — бугорок верхней губы

མ་མཆུའི་འཕྱང་། — кайма нижней губы

རྣ་བའི་འདབ་མ། — ушная раковина

རྣ་བའི་ཉུག་པ། — слуховой проход

རྣ་བའི་འཁྲིལ། — мочка уха

མཁྲི་བའི་རྩ་བའི་དབུས་=མཁྲི་བའི་རྩ་བའི་ཁྲུང་། — яремная впадина между ключицами

རྟེན་པོར་=པོས། — бок тела

སྐེ་རྒྱངས་རྩེ། — подвздошный гребень, гребень подвздошной кости

སྐེ་རྒྱངས། — подвздошная кость, большой таз

དཔྱི་རྩེས། — таз, подвздошная кость таза с вертлужными впадинами

དཔྱི་=དཀྲུ། — вертел

འཚོང་ཆོས་རྒྱུ་པོ། — ягодицы

ཁུངས་བའི་དོ་རྗེ། — половой член

རྐེད་པུ། — головка полового члена

འབྲས་པུ་འཕྱང་། — мошонка

དཔུང་ལག | ཕྱག — рука в целом

དཔུང་ཐྲུ་=དཔུང་མགོ — плечевой сустав

དཔུང་ | དཔུང་ཐུང་ — плечо (часть руки)

ཕྱག་དར་ = ལག་དར་ = ཕྱག་ — предплечье

ཕྱག་མགོ་ — кисть руки

ལྟེ་མིའི་ཚིགས་ — локтевой сустав

གོང་བུའི་འཆིང་པ་ = མཐིལ་མ = འཁྲིལ་མ་ — запястье

ལག་ཁའི་འདབ་མ་ — ладонь

རྐང་པ་ | ཞབས་ — нога в целом

ཁ་ཤུ་ — бедро

རྐང་དར་ = ཁྲིག་ = ཞབས་དར་ — голень

ལོང་བུའི་ཚིགས་ — голеностопный сустав

རྐང་པའི་ཐོག་ = རྐང་པ་མགོ་ — стопа

རྟེན་ཅ་འབུར་བ་ — выступ пяточной кости

འབྲེལ་འཆམས་ — сочленения

རུས་ རྐང་ — части тела

སྐྲུའི་དྲུབས་རུ་ — обнаженное тело

Иконометрические термины

འདུལ་རྩེད་ཀྱི་བརྡ་རྫོགས་ — метрические термины

རུ་རྩེག་=རུ་ གང་ = ཞལ་ གང་ = ཞལ་ རྩད་ = ཞལ་ རྩད་ གང་ = ཞེལ་ = ཐལ་ སོ་ = གཅིར་ = སོ་ཐེ་ = སོཊ་ གང་ = སོཊིལ་ — большая мера — единица измерения, равная 12 или 12,5 пальца в буддийской иконометрии

ཕྱག་མོ་ — «ладонь»— единица измерения, равная 12 или 12,5 пальца

གདོང་ — «лицо»— единица измерения, равная 12 или 12,5 пальца

མཐོ་ — «пядь»— единица измерения, равная 12 или 12,5 пальца

མཐིལ་ — «стопа»— единица измерения, равная 12 или 12,5 пальца

ཆ་ཆུན་ = ཆ་ཕྲན་ = རོར་མོ་ = རོར་གོང་ — малая мера — единица измерения

རོར་མོ་ = རོར་ — «палец» — единица измерения, равная 8 зернам и 4 rkang

ཀྲུ་ — «локоть»— единица измерения, равная 24 пальцам

ཆག་གང་ = ཆག་ཚད་ = ཆག་གང་གི་ཚད་ — единица измерения, равная ширине 4 пальцев в сгибе первых суставов

མཉྫ་ཀ་གང་ — мера длины указательного пальца, разделенной на шесть частей

མཚོན་གང་ — условная мера длины сустава пальца

མཐེ་བོན་གང་ — мера ширины большого пальца

འདོམ་ = འདོམ་གང་ — мера ширины размаха рук, равная 4 локтям, или 96 пальцам; мера длины тела, равная ширине размаха рук

ཇུ་ཤིང་དུ་ལྡང་ཚུལ་གྱབ་ — равное в высоту и ширину, как дерево ньягродха. Термин «ньягродха» в значении характеристики типа телосложения аналогичен европейскому термину «квадрат древних»

ཚུ་ཆེན་གཅིག་ = སྲིད་ཞིར་མཉམ་པ་ — равное в длину и ширину

ཞོལ་ — длина и ширина

བདུན་མཐོ་ — «семь пядей»— семь частей тела, измеряемых пядью, то есть равных 12 пальцам: две стопы, две кисти рук, два плеча, шея (8 пальцев ширины и 4 высоты)

ཤལ་མོ་དབུ་ལྡན་ — уттаманаватала или высшая подгруппа системы 9 ладоней, равная 112 ангула.

Технические термины

འཆམས་ — точка

རེ་མོ་	— линия
ཚངས་ཐིག་	— линия центра, центровая вертикаль, середина
དཔྱིས་ཐིག་	— вертикаль
འཕྱང་ཐིག་	— горизонталь или линия пересечения (не горизонтального направления)
རྒྱར་ཐིག་	— диагональ
འཕྱིང་ཐིག་	— наклонная линия
ཀ་སེལ་ཐིག་	— наклонная линия
མང་ངན་ནི་ཐིག་	— вспомогательные линии чертежной схемы
ཐིག་ཁང་གྲུ་བཞི་ = གྲུ་བཞི་བཀྲི་ཐིག་	— квадрат, клетка, квадратная клетка
འཕྲད་འཆམས་ = བསྡོལ་འཆམས་ = ཐིག་བསྡོལ་མ་	— точка пересечения линий
སྐོ་ཉ་ཁེའི་རྩལ་	— перпендикуляр
སྐོ་ཉ་ཁེའི་རྩལ་ཤུ་འདེགས་	— перпендикулярное сечение
ཀ་སེལ་ཀར་བཏབ་	— наклонное сечение. В некоторых случаях аналогично предыдущему означает пересечение линий под прямым углом
ཐིག་འདེགས་ལུགས་ = ཐིག་འདེགས་རྩལ་ = རེ་མོའི་འབྲི་རྩལ་	— правило, способ начертания линий
མཐའ་ངན་ཐིག་གི་རྣམ་བཤད་	— чертеж, черновая линейная схема, линейная схема построения фигуры

Эстетические термины

རི་ཁ་	— картина, рисунок
རེ་མོའི་ཀཱ་ཆུལས	— линейное изображение, рисунок

རས་བྱིས་ — живопись на полотне

བྱིས་འབྲི་ — живопись и скульптура

གཟུགས་བརྙན་ - སྐུ་གཟུགས་ = སྐུ་བརྙན་ = སྐུ་འདྲ་ = སྐུ་དེབ་ = སྐུ་དེབ

ཚད་ — размер, величина, измерение, мера измерения; сорт, вид; соразмерность; мера как эстетическая категория

ཆ་ཚད་ — пропорция, пропорциональность, соотношение частей. Йешке и Сарат Чандра Дас ошибочно считают этот термин синонимом chag t had, который означает конкретную единицу измерения, равную 4 пальцам, и чаще всего выступает в этом значении

[illegible]

རྣ་བའི་ཚད་ — детальные измерения. Например, измерения глаза во всех деталях его анатомического строения — размеры радужки, склеры, зрачка, слезного мясца и т. д.

ཤིང་ཚད་ — синоним tshangs-thig

ཞིབ་ཚད་ — построение, соотношение, симметрия, соразмерность

ཚད་ལྡན་དབྱེངས་ — пропорциональное, соразмерное построение

རྣམ་བཞག་ — правила; система, классификация; конструкция

ཚད་ཀྱི་རྣམ་བཞག་ — система пропорций, иконометрическая система; правило соразмерности, пропорциональность

སྐུ་སྐྱེའི་ཆ་ཚད་ཀྱི་རྣམ་བཞག་ — иконометрия, канон пропорций

སྐུ་གཟུགས་ཀྱི་ཚད་རྣམ་པར་བཞག་པ་ — иконометрия, система пропорций, иконометрическая система, канон пропорций

ཕྱིམས་པ་ — квадратный, пропорциональный, соразмерный, правильный, гармоничный

ཀ་ཉམས་ཕྱིམས་ — квадратность телосложения, или пропорциональное, правильное, красивое телосложение

ཉེས་བཟང་ — величие, стать, величавая поза, внушительная манера держаться

རྣམ་གཟུགས — форма, вид, облик; способ, метод, система; форма изображения; конструкция

རུས་རྣམ་གཟུགས — основа, конструктивная основа

ཤ་རྣམ་གཟུགས — телесные формы, телосложение, формы телосложения

གཟུགས — тело; форма, внешний вид; изображение; геометрическая фигура

དབྱིབས་གཟུགས་ — форма; геометрические фигуры (квадрат, круг и т. д.)

རྣམ་འགྱུར་དབྱིབས་=གཟུགས་དང་ — характерность, определенность формы, разновидность, типичность внешнего проявления

རྣམ་འགྱུར་

དབྱིབས་ཐ་དད་པ་ — характерность, определенность формы, разновидность

ཆེད་ཆོས་འཛིན་པ་ — разнообразие формы

སྐུ་གཟུགས་དེ་འདྲ་ — соответствие формы сущности образа, правильность, правдоподобие формы

འདོན་ཚུལ་=འདོན་ལུགས་ — приемы изображения, правила и способ исполнения изображения, манера, стиль

རྣམས་ཅི་འགྱུར་བ་ — форма внешнего выражения эмоционального состояния, соответствие формы эмоциональной характеристике

བཟང་པོའི་དཔྱད་ — критерий красоты, критерий совершенства произведения искусства

Табл. 3. **Сарасвати.** Бронза. Непал. Эрмитаж. Ленинград.

Табл. 4. Бодисатва. Бронза. Непал. Эрмитаж. Ленинград.

Т а б л. 5. Авалокитешвара. Бронза. Непал. X—XII вв. Музей истории искусства народов Востока. Москва.

Табл. 6. Бодисатва. Живопись на холсте. Хара-хото, XI—XIII вв. Фрагмент. Эрмитаж. Ленинград.

Таб л. 7. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. Живопись на холсте. Амдо XVIII—XIX вв. Краеведческий музей г. Улан-Удэ (далее — КМ).

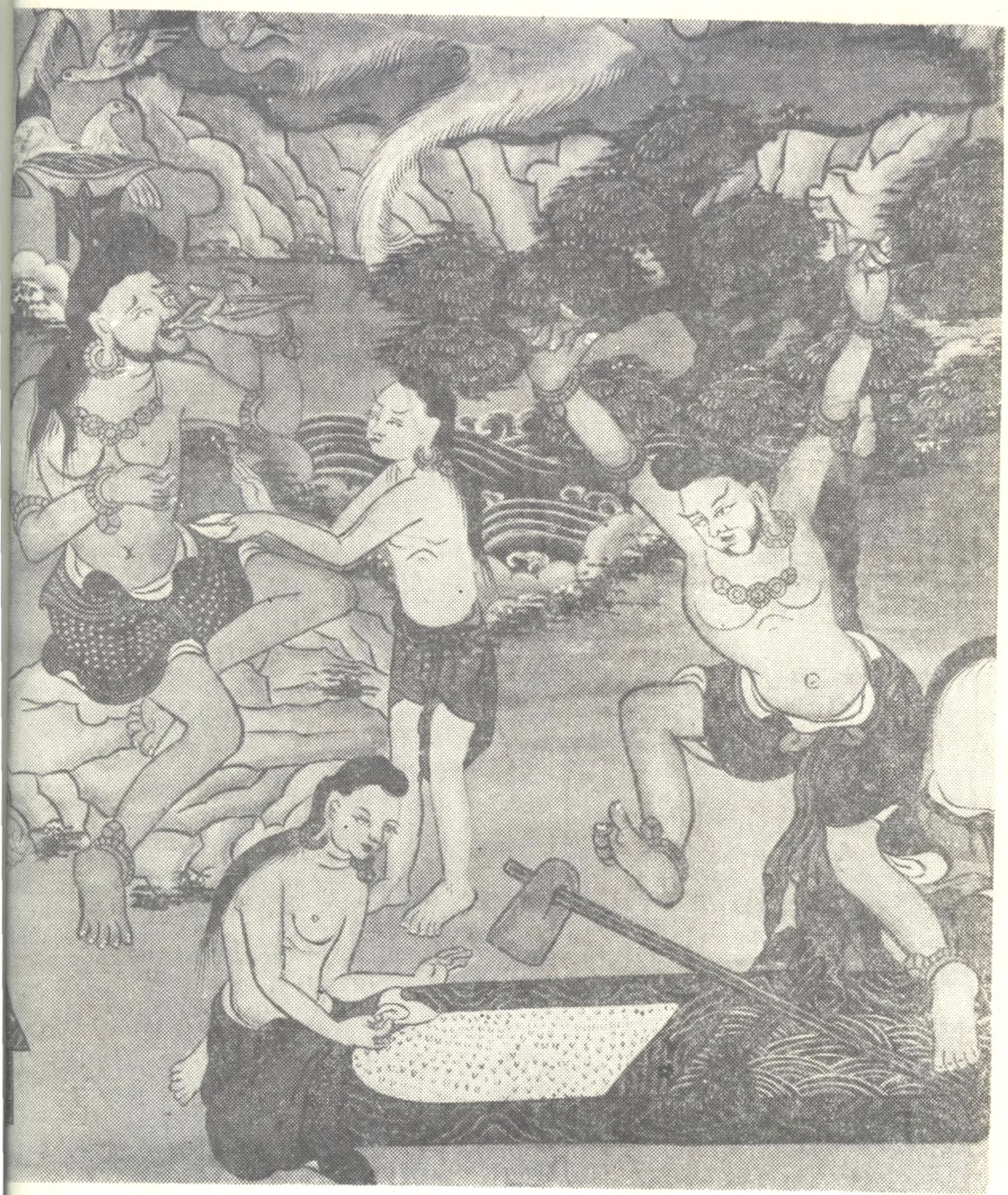
Т а б л. 8. Сараха. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. Улан-Удэ, КМ.

Табл. 9. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 10. Бирвапа.. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. КМ Улан-Удэ.

Т а б л. 11. Цзарварипа. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Табл. 12. Кодалипа. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.



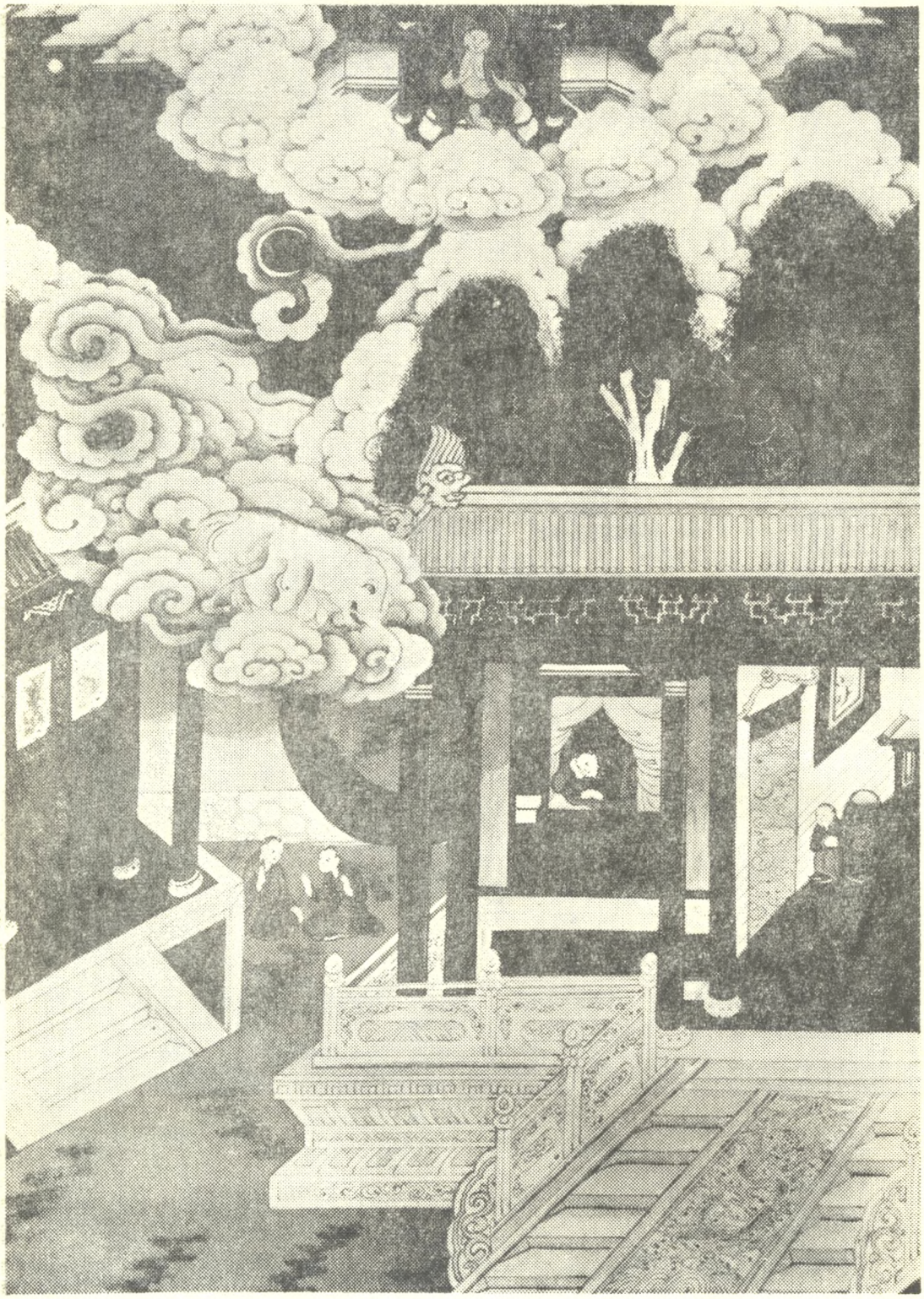
Т а б л. 13. Биккана и Тиллипа. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Табл. 14. Тантипа. Серия «Жития сиддх». Фрагмент КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 15. Кампарима. Серия «Жития сиддх». Фрагмент. КМ Улан-Удэ.

Т а б л. 16. Дарикапа. Серия «Житня сиддх». Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Таб л. 17. «Колесо сансары». Мир богов. Фрагмент. Живопись на холсте Бурятия. XIX в. КМ. Улан-Удэ.



Т а б л. 18. Серия «12 событий из жизни Будды». Сон Майи. Живопись на холсте Традиция китайских иконописцев. XIX в. КМ. Улан-Удэ.

Табл. 19. Сон Майи. Фрагмент (см. табл. 18).

Т а б л. 20. Серия «12 событий из жизни Будды». Юношеские годы Сидхарты Готамы. КМ. Улан-Удэ.

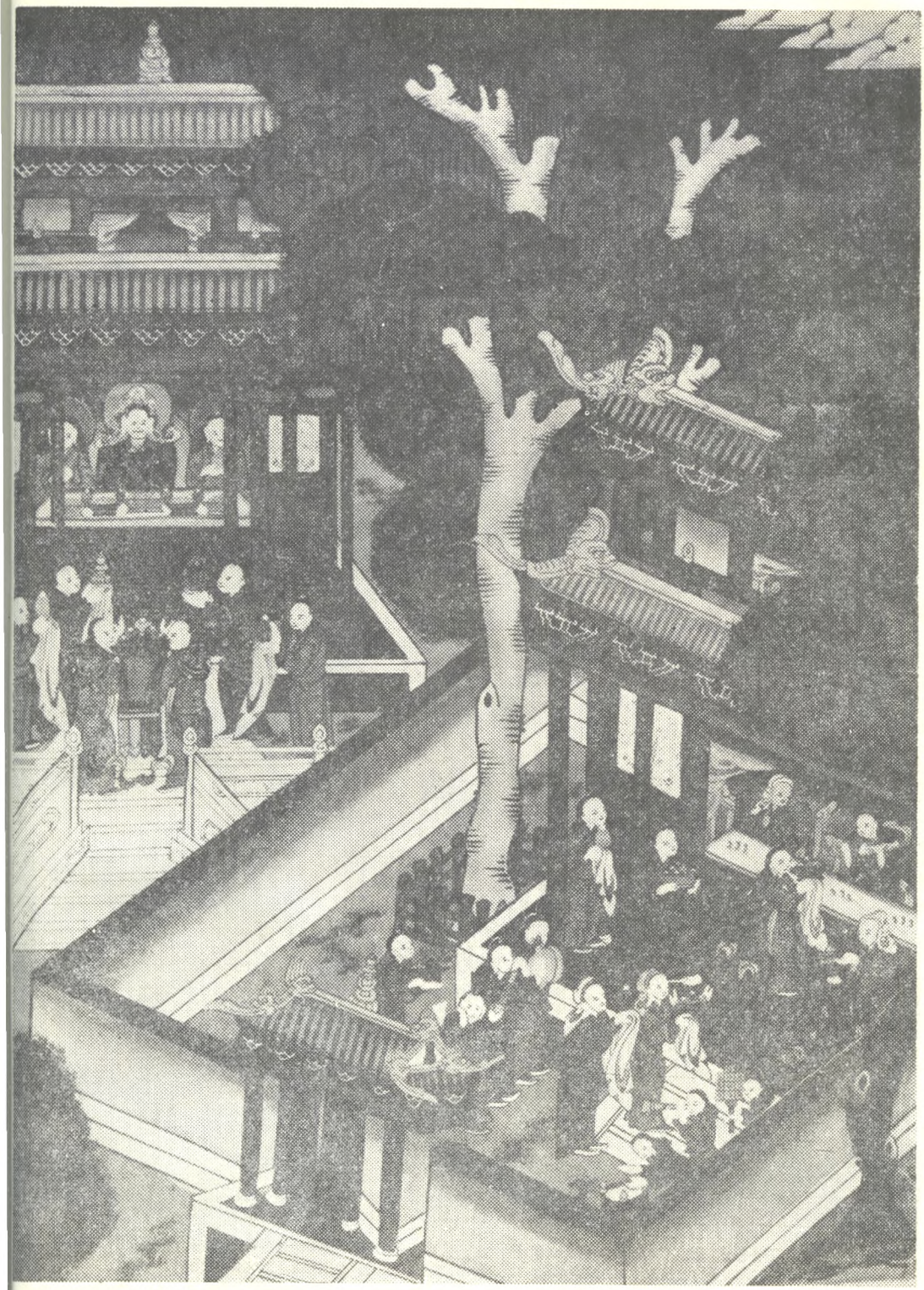


Табл. 21. Серия «12 событий из жизни Будды». Дворец Сидхарты Готамы и Ясодары. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 22. Серия «Жития Будды». Фрагмент. Живопись на холсте. Традиция китайских иконописцев. XIX в. КМ. Улан-Удэ.

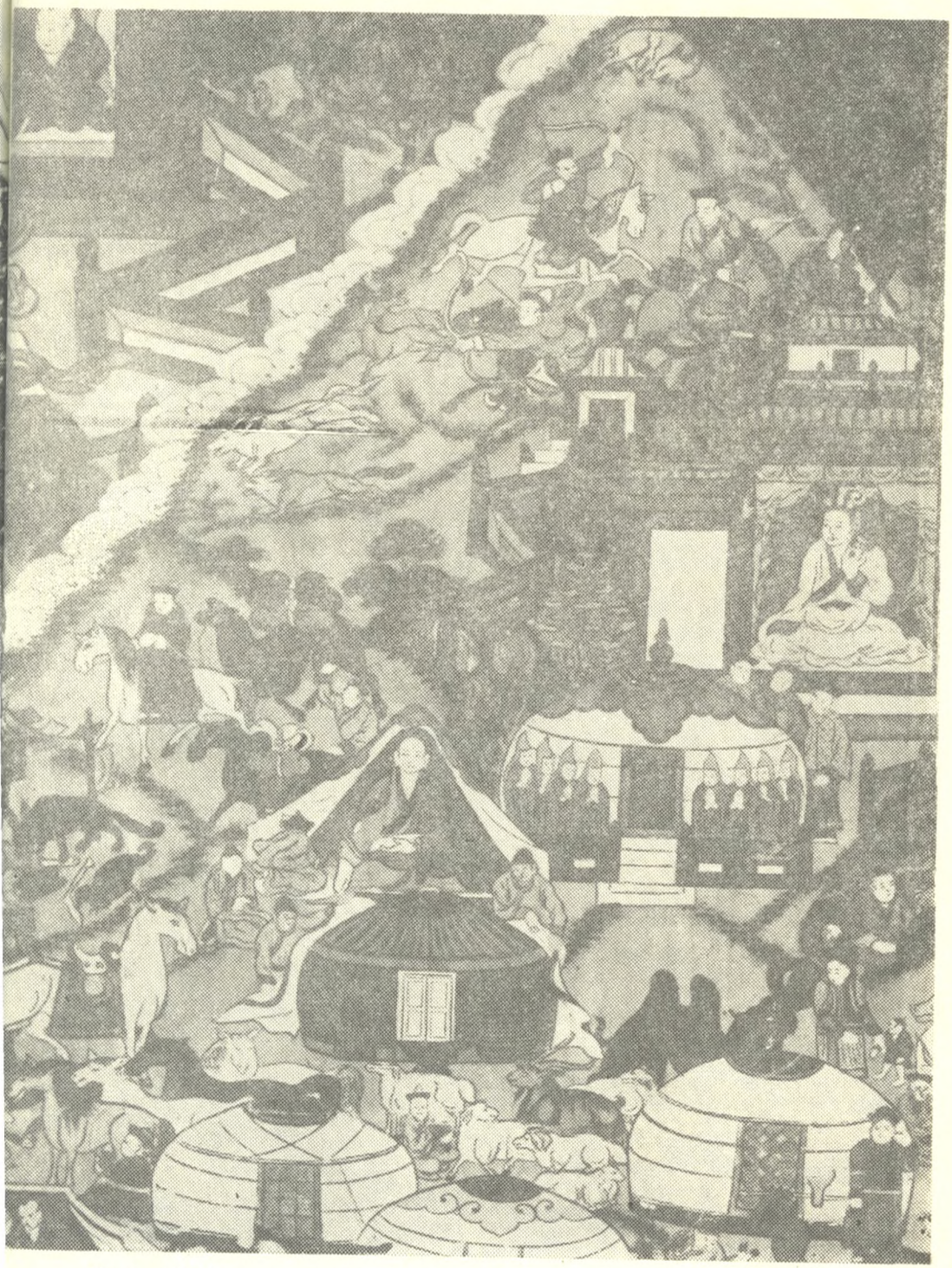


Табл. 23. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. Бурятия. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 24. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Табл. 25. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 26. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 27. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. Монголия, XX в. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 28. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. Бурятия, XX в. КМ. Улан-Удэ.

Таблица 29. «Колесо сансары». Мир людей. Фрагмент. КМ, Улан-Удэ.

Табл. 30. Серия «Жития Миларайбы». Фрагмент. Традиция китайских иконописцев. XIX в. КМ. Улан-Удэ.

Табл. 31. «Жития Цзонкхабы». Фрагмент. Амдо. XIX в. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 32. «Жития Гунчен-Жамьян-Шадбы». Фрагмент. Амдо XX в. КМ, Улан-Удэ.

Табл. 33. Серия «Чудеса Будды». Фрагмент. Традиция китайских иконописцев. XIX в. КМ. Улан-Удэ.

Табл. 34. «Колесо сансары». Мир животных. Фрагмент. Традиция тибетских иконописцев XIX в. КМ. Улан-Удэ.

Т а б л. 35. «Колесо сансары». Мир животных. Фрагмент. Бурятия. XIX в. КМ. Улан-Удэ.

CONTENTS

Introduction. 7
1. The review of sources on the Buddhist iconcmetry in the Tibetan Language. 17
2. The main principles of the Buddhist iconometry from Indian and Tibetan sources up to the XVIII century. 29
3. Anthropological foundation of the Buddhist iconometry. 60
4. The categcry of measure in the Tibetan aesthetics. 88
5. The treatises on iconometry and composition from Amdo, XVIII century. 105
Lobsan-Danbijaltsan. The treatise on iconometry. The treatise on composition. The Tibetan text. Translation. 115
Supplement:
1. Iconometry tables from Indian and Tibetan Sources. 57
2. Composition draughts from the treatise by Sumba-Khanbo. 236
3. The dictionary of Tibetan anatomical and technical terms. 262
4. Units of body measure from a Tibetan medical atlas. 66
5. Plastic anatomy of the man in the Tibetan medical atlas. 69—75
6. The discription of the outer forms of human body in the Tibetan medical treatise «Djudshi». The Tibetan and Mongolian texts 77
7. Illustrations. Specimens of Indian and Tibetan buddhist sculpture and icon-painting. 269

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 7
1. Обзор источников по буддийской иконометрии на тибетском языке. 17
2. Основные принципы буддийской иконометрии по индийским и тибетским источникам до XVIII века 29
3. Антропологическая основа буддийской иконометрии 60
4. Категория меры в тибетской эстетике 88
5. Трактаты по иконометрии и композиции XVIII века из Амдо . 105
Лобсан-Данби-чжалцхан. Трактат по иконометрии 115
Тибетский текст. 115
Перевод 179
Лобсан-Данби-чжалцхан. Трактат по композиции 199
Тибетский текст 199
Перевод 247
Приложения: 1. Иконометрические таблицы по индийским и тибетским источникам 57
2. Композиционные чертежи из трактата Сумба-Кханбо. 236
3. Словарь тибетских анатомических и технических терминов 262
4. Единицы измерения тела из «Атласа тибетской медицины» 66
5. Пластическая анатомия человека по «Атласу тибетской медицины» . . . . . 69—75
6. Описание внешних форм человеческого тела в тибетском медицинском трактате «Чжудши». Тибетский и монгольский тексты 77
7. Иллюстрации. Образцы индийской, китайской, монгольской, бурятской, тибетской иконописи и скульптуры 269

Ксения Максимовна Герасимова

ПАМЯТНИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ВОСТОКА

ТИБЕТСКИЙ КАНОН ПРОПОРЦИЙ

Редактор ред.-изд. отдела Филиала Е. Н. Романова
Редактор издательства Н. Н. Ильина
Технический редактор Б. Г. Цыренова
Корректоры Р. П. Моисеева, Э. Б. Попова, А. А. Пастернак

Сдано в набор 23/III-1971 г. Подписано к печати 14/XII-1971 г.
Формат бум. 70×108 1/16. Объем в п. л. 26,6. Уч.-изд. л. 24,15.
Бум. тип. № 1. Сорт 1. Тираж 1000. Зак. № 1778. Н-01644. Цена 1 р. 65 коп.

Типография Управления по печати при Совете Министров БурАССР,
г. Улан-Удэ, ул. Борсоева, 21. Бурятское книжное издательство, ул. Советская, 25.

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Напечатано	Следует читать
19, 39	Чакравартин	чакравартин
20	системы 12,10	систем 12,10
24	'jom=pa'i dbyings	'jam=pa'i dbyangs
26	shar phog	shar phyog
32	Высота тела 120	Высота тела больше 120
65	антропологии	антропометрии
85	gnad;	gnad:
85	ces-bya-	ces-bya-ba
86	bzodang	bzo dang
87		
97	открытого, или экстатически	открытого или экстатически
98	(tetragono)	(tetragonos)
103	изображаются по вертикали	изображаются по вертикалям
104	Dag-vig	Dag-yig
105	sku-rinn	sku-rin
108	ачарья крия	ачарья, крия
108	ma rgyud pha rgyud	ma rgyud. Pha rgyud
111	dgu lhan	dgu lhag
250	[этих] линий]	[этих линий]
252	[полукруг для локтей]	[полу]круг [для локтей]
259	harambhas	sharambha
260	избегнуть	избегнув
265	gdon	gdong
281	Кампарима	Кампарипа

Зак. 1778